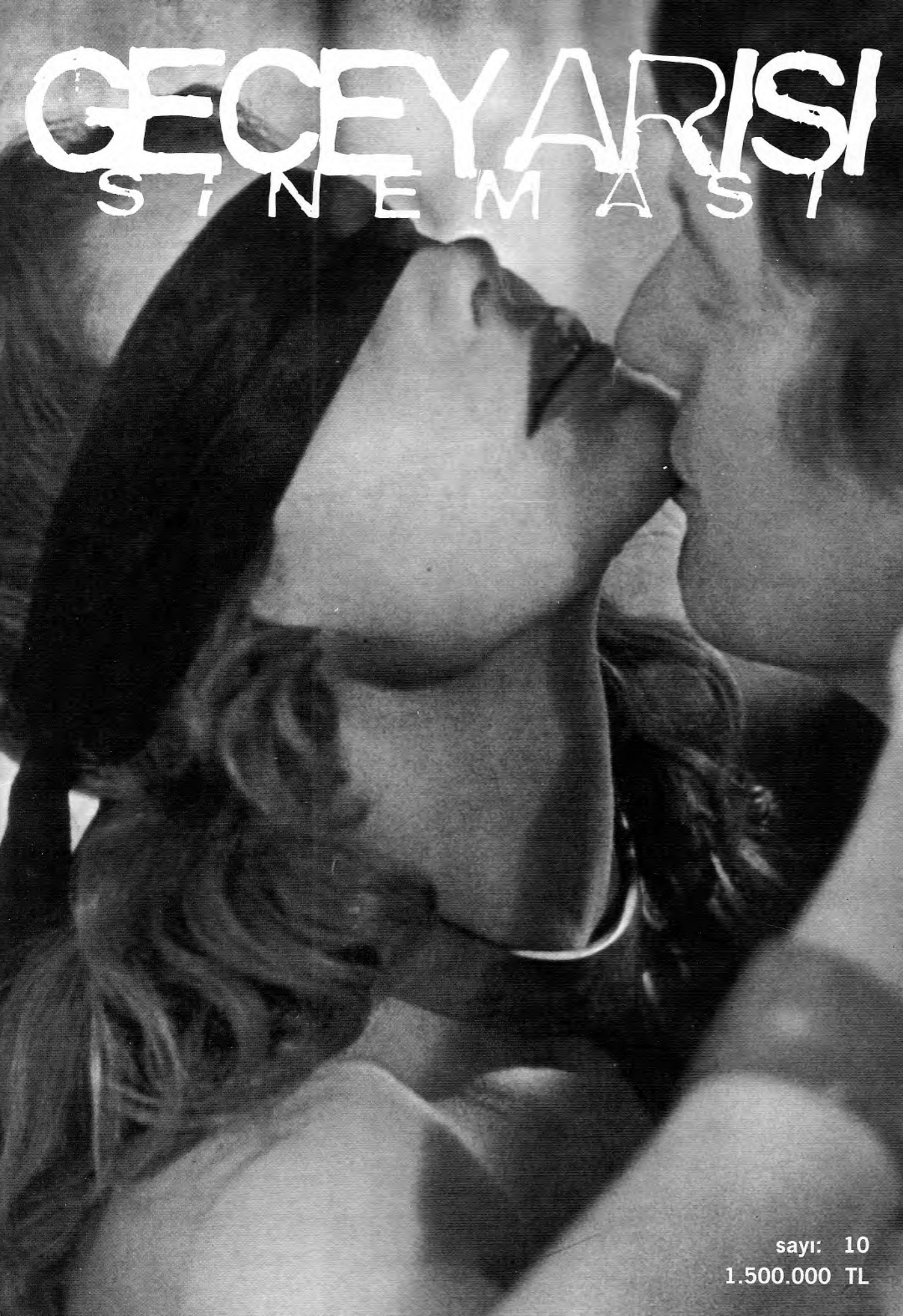
GECEYARISI
SİNEMASI



sayı: 10
1.500.000 TL

içindekiler

'Tutsak Güzel' İmgesi: *Belle Captive* 1
Kaya Özkaracalar
Carnival of Souls'un Hakkını Verirken 8
David White (çev.: Orhun Yakın)
Kült Tv Dizisi: *Tatlı Sert* 12
Sadi Konuralp, Kaya Özkaracalar
Kabuslar Dedektifi Dylan Dog 18
Karaca Savaş
Kült Filmlerimiz VCD'de 20
Karaca Savaş
"İtibara Mazhar" Görülen Bir İsim: Roger Corman 24
Kaya Özkaracalar
Yazar (*Auteur*) 27
Robert Stam (çev.: Savaş Arslan)
Mickey Knox İle Söyleşi 32
Cenk Kral (çev,: Orhun Yakın)
Film Müziğinde Elektronik Zamazingolar 38
Sadi Konuralp
Puro Lüks'e, Yeşilçam Hollywood'a Karşı 46
Dilek Kaya

Yeni Patika özel sayısı Y. Patika Sahibi ve Yazılışleri Müdürü: Abdullah Çelikarslan
GECEYARISI SİNEMASI Yaz 2001

Genel Yayın Koordinatörü ve Editör: Kaya Özkaracalar
Kapak ve Sayfa Tasarımı ve Düzenlemesi: Orhan Anafarta
Logo ve Sayfa Gridi Tasarımı: Özlem Özkal
Teknik Danışmanlık ve Destek / Web Tasarım: Cemil Gülyüz
Redaksiyon: Savaş Arslan

Ankara Dağıtım: Sadi Konuralp
İstanbul ve Diğer İller Dağıtım: Ayşen Ataları/Pentimento

Bu dergide yeralan yazılar, önceden izin alınması koşulu ile kullanılabilir.

Web Adresi: http://www.geocities.com/paris/tower/3920

E-posta:
Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Savaş Arslan: arslan.5@osu.edu
Dilek Kaya: kdilek@bilkent.edu.tr
Cenk Kıral: ckiral@superonline.com
Orhan Anafarta:anafarta@bilkent.edu.tr
Sadi Konuralp: konuralp@science.ankara.edu.tr
Orhun Yakın: yakin5@hotmail.com
David White:trimarco@suba.com

Teşekkür: Nuh Yılmaz, Çetin Sarıkartal.

Ön kapak: *Histoire D'O* (1975)
Arka kapak: *Hacı Murat* (1967)

'tutsak güzel' imgesi

belle captive

Kaya Özkaracalar

Sinema kuramlarında vurgulandığı gibi sinema, izleyiciye iki farklı haz sunar: perdedeki bazı karakterlerle/oyuncularla özdeşleşmeden doğan bir haz (narsizm) ve 'bakma' eyleminin bizzat kendisinden doğan – röntgencilik tarzı – bir haz (skopofili). Kadın figürü, erkekler için (hem erkek izleyiciler, hem de filmdeki erkek karakterler) birer 'arzu nesnesidirler.' Kadın figürünün perdedeki sunumu, kadınların "bakılası" olmalarına dayanır. Bunun doruğa çıktığı anlarda filmin anlatısı adeta duraksar; sıkça verilen bir örnek, bakışların Marlene Dietrich'in bacaklarına odaklanmasının sağlandığı ünlü sahnedir – ki benzer örnekler kolaylıkla çoğaltılabilir (feminist yazar Laura Mulvey, özellikle 'şov-kızı' (*show-girl*) sahnelerinin sinema izleyicilerinin ve filmdeki erkek karakterlerin bakışlarının odaklarının tekleşmesine karşılık geldiğini işaret eder). Öte yandan kadın figürü, erkekler için yalnızca bir arzu nesnesi değil aynı zamanda bir endişe kaynağı (1) da olabilir: kadının erkekte yarattığı arzunun envai çeşit sebeplerle tatmin edilemeyeceği ihtimalinin/gerçeğinin yarattığı bir endişe. Mulvey, kadının bakılası olarak sunulduğu ve anlatının duraksatıldığı anlarda devreye giren fetişizmin yanı sıra, popüler sinema filmlerinin anlatılarının da kadınların türlü türlü şekillerde 'yola getirildiği,' 'haddinin bildirildiği', 'cezalandırıldığı' öykülerle bu endişenin yatıştırılmasına hizmet ettiğini ve dolayısıyla anlatının duraksadığı anlarda fetişizmin, anlatılarda ise 'sadizmin' devrede olduğunu vurgular (2).

İstismar sinemasından 'sanat sinemasına' kadar sinemanın pek çok alanında, çeşitli filmlerde görülen 'güzel kadınların tutsak alınması' vakaları yukarıda özetlenen çerçeve için ilginç örnekler teşkil ediyor. Bu filmleri kısaca 'tutsak güzel' filmleri olarak anacağım (bu arada bu tanımlamayı, bu adla bir roman yazan ve bir film çeken Alain Robbe-Grillet'den aldığımı, onun da bu adla bir dizi tablo yapan Magritte'den esinlenmiş olduğunu kaydetmeliyim). Aynen 'şov-kızı' sahnelerinde olduğu gibi, 'tutsak güzel' sahnelerinde de izleyici ile erkek karakterin bakışları tek bir odakta toplanır. Doğal olarak, bu filmler kadınların yukarıda belir-

İstismar filmlerinden, 'sanat' filmlerine kadar pek çok filmde 'güzel kadınların tutsak alınması' vakaları görülür.

tildiği gibi "türlü türlü şekillerde 'yola getirildiği,' 'haddinin bildirildiği', 'cezalandırıldığı' öyküler üzerinden tırnak içinde veya sözcüğün geniş anlamında bir sadizmi değil, resmen kadınların kaçırılarak tutsak edilmesi tarzı 'apaçık' bir sadizmi perdeye yansıtırlar. Yani, bir başka deyişle, başka bir çok filmde deşifre edilen alt-metin, bu filmlerde tam da er meydanında olan metin gibi *görülebilir*. Ancak aşağıda sergilemeye çalışacağım gibi yine bu filmlerin sadizm bahsinde her şeyin, her zaman, ilk bakışta göründüğü gibi olmayabileceği üzerine güçlü emareler de sunması söz konusudur. İlginç bir tezatla, belki de melodramlardan ve başka popüler türlerdeki filmlerden farklı olarak, doğrudan sado-erotik fantazilerden beslenen bazı filmlerde arzu nesnesi olan kadının, erkekte tatmin edilemeyen arzular yaratıp erkeği tehdit ettiği için 'cezalandırılması' yerine bu arzu nesnesi kimliğinin sınırları zorlanarak kutsanması da söz konusu olabilir.

Sado-erotik fantazilerden beslenen bazı filmlerde kadının, arzu nesnesi kimliğinin sınırları zorlanarak kutsanması söz konusu olabilir.

Sade ve *Justine*

'Tutsak güzel' imgesinin ilk kayda değer örneğinin miladı muhtemelen Marquis de Sade'ın 'kötü-ünlü' eserlerine kadar götürülebilir. Sade'ın kendisi de gençliğinde bir kaç kez genç kadınları – genellikle fahişeler – alıkoyup işkenceye maruz bırakmakla suçlanmıştı. Ancak dönemin 'dejenere' aristokratları arasında bu tarz davranışların bir hayli yaygın olduğu ve bunlardan Sade'ı ayıran temel farkın ise fantazilerini daha sonra hapisteyken kaleme dökmesi olduğu söylenebilir. Sade'ın *Justine* adlı romanı, esere adını veren faziletli ama talihsiz kızın başından geçenleri anlatır. Romanın en çarpıcı bölümünde Justine'in sığındığı bir manastırda, çok sayıda kadının 'dejenere' keşişler tarafından sonu gelmez seks ve işkence orjileri için esir tutuldukları ortaya çıkar. Dinsel taşlama içeren özgün yönü bir yana, *Justine*'deki bu bölümün biçimsel yapısının edebiyat ve sonra da sinemadaki 'tutsak güzel' imgesinin öncüsü ya da prototipi olduğu söylenebilir.

Kadına Tapınma / Onu Yüceltme Olarak 'Tutsak Güzel'

Sade'ın militan bir ateizmle perçinlenmiş güçlü özgürlükçü damarına faşizan yönelimlerin karıştığı çapraşık felsefesini açımlamaya bu yazıda girişmeyeceğim (3). Ancak Sade'ın eserlerindeki, özellikle *Justine*'deki bariz sadizmin niteliği üzerinde durmak konumuz açısından zorunlu. *Justine*'deki bütün işkenceci karakterlerin talihsiz kıza uzun uzun beyan ettikleri üzere, bu eserdeki işkencelerin ve eziyetlerin kurbanın acı çekmesinden zevk alma güdüsüyle yapıldığı söylenebilir. Edebiyattaki ve sinemadaki bazı 'tutsak güzel' örnekleri ile – ki bu yazının ilgi odağının ağırlığını nispeten böylesi örnekler oluşturuyor – Sade'daki sadizm arasında önemli bir nüans var. Bu hassas nokta belki şöyle ifade edilebilir: 'Tutsak güzel' imgesinde birbiriyle bağlantılı ama birbirine indirgenemeyecek iki eğilim veya boyut vardır: katıksız sadizm ve fetişizm. Bazı örneklerde biri, bazılarında ise diğeri önceliklidir veya daha ağır basar. Sade'ın eserleri, birinci kategoriye dahil edilebilir. Ama başka 'tutsak güzel' örneklerinde ise farklı bir öykü okunabilir. Kendi ifadesiyle "heteroseksüel bir sadist" olan yazar ve yönetmen Alain Robbe-Grillet'nin eserleri, sadizmin, örtük fetişist boyutunun çok

net biçimde açığa vurulduğu örneklerdir. Metne Magritte tablolarının eşlik ettiği 'resimli-roman' *La Belle Captive*'de (1975), anlatıcı-özne, kaçırılan kurbanlar hakkında sorguya çekilirken şu pasajı okuruz (sf. 128) [4]: "Kaçırılan kızların başına ne geliyor? Bu konu metin içinde başka yerlerde ayrıntılı biçimde ele alınmıştı. Özetleyeyim: Hayaletlerin ve kayıp anıların tapınağında *müminlerin taptığı tanrıçalara dönüşüyorlar.*" [vba]

Talihsiz kurbanın 'gerçek' (?) kaderi, 'nesnel' (?) bir bakış açısından – ve eklemek gerekir ki ayrıca muhtemelen kurbanın bakış açısından (5) – işkence ve cinayetten başka bir şey olmayabilir ama bu şiddet eylemleri, uygulayıcısı tarafından "tutsak güzele" tapınmak amacıyla uygulanmakta ve onun tarafından böyle algılanmaktadır. Şiddetin uygulayıcısı açısından, tutsak güzelin 'kurban edilmesi' değil, tam tersine ona tapınılması söz konusudur.

Magritte'in bir tablosundan da buna benzer bir tema vardır – ki bu tablo da *La Belle Captive*'de metne eşlik eden görsel malzemeler arasında yer almaktadır (sf. 152). Söz konusu tablo, *Fantomas* seriyalinin ünlü posterinin farklı bir versiyonudur. Fantomas, popüler bir cinayet romanları dizisine ve ondan uyarlanan seriyale adını veren bir antikahraman, acımasız bir katildir. Özgün posterde dev bir Fantomas figürü, elinde bir hançer olduğu halde Paris'in üzerine çökmüştür. Magritte tablosunda ise aynı fonda ve aynı pozdaki Fantomas elinde bir gül tutmaktadır. Hançerin yerini gülün alması, yani hançer ile gülün birbiriyle değiş-tokuş edilebilir, birbirinin yerini tutabilir olması, gül sunmak ile hançer saplamanın – 'sapkın' bir perspektiften – aynı kapıya çıktığı sonucuna götürebilir bizi. Görünürdeki sadist eylemin ardında yatan güdü veya içine oturduğu bağlam, basitçe katıksız bir sadizme (yani "acı çektirmekten zevk almak") indirgenemez, kadının fetişist bir tapınmanın nesnesi olmasıyla bağlantılıdır (ve dolayısıyla kelimenin dar anlamında 'kadın düşmanlığıyla' açıklanamaz).

Heteroseksüel sadizmin – 'tutsak güzel' imgesinin – bu örtük boyutunun veya varyantının çok daha belirgin bir örneği, ünlü *manga* sanatçısı Hideşi Hino'nun yönettiği kötü-ünlü video filmi *Guinea Pig 2: Flowers of Bloody Flesh*'de (1989) karşımıza çıkar. Film, bir kadının Samuray giysileri içindeki sapık bir erkek tarafından kaçırılıp parça parça edilerek öldürülmesi üzerinedir. Sapık, tutsağı üzerinde işe girişmeden önce şöyle der: "Ona verdiğim ilaç sayesinde, görüleceği üzere, her tür acıyı hissetmekten münezzeh. Ama acı yerine, yalnızca *ecstasy* hissediyor. Bu dünyada bundan daha güzel bir şey yok. Şimdi, ideal güzelliği açığa çıkaracağım. Önce, bileğinde kırmızı bir çiçek açacak." (6) Ve bu sözlerin ardından kadının bileğini kesmeye girişir.

Burada cinsel şiddetin fetişist bir bağlam içinde tezahürünün bariz bir örneğini görüyoruz. Kanlı yaranın "kırmızı çiçek" olarak algılanması, Fantomas örneğindeki hançer-gül eşleşmesinden daha açık bir noktaya gider: Sapığın motivasyonu (eylemin 'nesnel' niteliğinden bağımsız olarak), tutsağa acı çektirmek değil, ondaki "ideal güzelliği" açığa çıkararak onu 'yüceltmek.' Bu, en uç noktaya vardırılmış bir fetişizmdir.

Şiddetin uygulayıcısı açısından, tutsak güzelin 'kurban edilmesi' değil, tam tersine ona tapınılması söz konusudur.

Justine

Tutsak alınan güzel bir kadın olduktan sonra, bir film (erkek) izleyicilere tutsak alanın cinsiyeti veya amacından bağımsız olarak aynı hazzı verebilir.

Sinemada 'Tutsak Güzel' İmgesine Giriş

'Tutsak güzel' imgesi üzerine yoğunlaşan ilk istismar filmi muhtemelen *White Slaves of Chinatown* (Çin Mahallesinin Beyaz Köleleri, 1964) olsa gerek. Filmin konusu, Amerika'yı mahvetmek için New Yorklu kızları kaçırıp işkenceyle uyuşturucu ticaretine zorlayan Olga adlı komünist – 'içimizdeki düşman' – figürü etrafında dönüyor. Filmin siyasi yönelimi, anti-Komünist paranoyanın istismarı açısından ilginç olsa da, filmin en az bunun kadar önemli bir cazibe noktasının da kaçırılan kadınlara işkence yapılmasının perdeye getirilmesi olduğu kaydediliyor (7). Filmin çok büyük bir gişe başarısı elde etmesi, aynı yıl içinde birbiri ardına üç devam filmi (8) çekilmesini sağlamış. Kuşkusuz bu filmde kadınlara yönelik şiddet uygulayıcısının da bir kadın olması dikkate alınmalı. Bu açıdan film, diğer 'tutsak güzel' filmlerinden, erkeklerin kadınları cinsel saikinle – yani, sırf güzel oldukları için – kaçırdıkları filmlerden ayrılıyor. Hem tutsak alma eyleminin ardındaki siyasi saikin, hem de tutsak alanın cinsel kimliği, 'işimizi karıştırıyor', 'tutsak güzel' imgesinin ardında neyin yattığı sorusunun yanıtını, başka etkenlerin harici etkisinden ayıklamak zorlaşıyor. Ancak tutsak alınan güzel bir kadın olduktan sonra, bir film (erkek) izleyicilere tutsak alanın cinsiyeti veya amacından bağımsız olarak aynı hazzı verebilir. Hatta sayısız 'kadınlar hapishanesi filmi' ve daha da kötü bir üne sahip olan Nazi toplama kampı filmlerinin çoğunda 'tutsak güzel' imgesine yer verildiğinde kadın gardiyanlar, müdürler veya komutanlar söz konusudur.

Amerikan istismar sinemasında, erkeklerin kadınları sırf güzel oldukları için kaçırıp alıkoydukları filmlerin ilk örneklerinden bazıları *The Big Snatch* (1968, Büyük Zapt), *Barn of the Naked Dead* (1973, Çıplak Ölüler Ahırı) ve *Schoolgirls in Chains* (1973, Zincire Vurulmuş Okul Kızları) adlarını taşıyor. Türün aynı dönemde çekilen oldukça çarpıcı bir örneği ise Danimarka yapımı (9) *Slaver I Buro* (1972, *Slaves in Cages*, Kafesteki Köleler). Filmin başlarında genç bir kadın, bir adam tarafından kaçırılarak bir mahzende kafese kapatılıyor. Mahzendeki kafeslerde benzer şekilde kaçırılmış başka kadınlar da vardır. Adam, bu kadınları mahzende az sayıdaki bir izleyici kitlesine düzenlediği erotik gösterilerde kullanmaktadır. Filmde kısmen ağır çekim olarak ve Jimmy Hendrix'in müzikleri eşliğinde uzun uzadıya sunulan kırbaçlanma sahneleri, istismar sineması içinde en 'özenle' kotarılmış 'anlatının duraksatılması' örneklerinden biri sayılabilir. Ancak bu filmde yukarıda söz ettiğimiz 'tutsak güzel' imgesinde kadının 'sapkın' bir sado-erotik bağlamda yüceltilmesi/tapınılması durumunu görmek pek kolay değil açıkçası: Tutsakların, önlerine sunulan taslardaki yemekleri dört ayak üzerinde ellerini kullanmadan ağızlarıyla yemeye zorlanmaları gerçekten de en azından ilk bakışta filme son derece itici ve bir hayli 'kadın düşmanı' bir hava veriyor. Ancak yine de finalde kızların mahzende izleyicilere sunulan bir gösteri sırasında adamı öldürmeleri ve izleyicilerden alkış alarak sahneyi terk etmeleri belki de filme üzerinde durulması gereken ayrı bir anlam da katıyor.

1960'larda ve 1970'lerde Amerika'nın araba veya ara sokak sinemalarında sıkça rastlanan 'tutsak güzelli' istismar filmlerinin yanı sıra seks dükkanlarının arka odalarında gösterilen veya kiraya verilen kısa metrajlı, sessiz, 8 mm. 'makaralar' (*loops*; *stags* olarak da biliniyorlar) içinde bu tarzın daha 'basit' örnekleri mevcut. Sado-mazo/fetişist makaraların bilinen ilk örnekleri 1950'lerde Klaw ailesinin çektiği ve ünlü Betty Page'in oynadığı 'estetik' makaralar ancak 1970'lere gelindiğinde ise çok daha 'sert' ürünler devreye girmiş. Konusuz veya çok basit konuları olan bu tip ürünler genellikle son derece sert şiddet eylemlerinden ibaret. Örneğin bir tanesinde (bu örnekte olduğu gibi 'makaraların' çoğu isimsiz ve jeneriksiz oluyorlar) bir grup adam, sokaktan geçen bir kızı kaçırıp bir bodruma indiriyorlar ve... Amerikan makaralarının çoğu yalnızca yapımcılarının/dağıtımcılarının adlarıyla (10) anılıyorlarsa da Avrupa'da 68 kuşağından bir anarşist olan Lasse Braun

(gerçek adı: Alberto Ferro), "kaliteli" makaraların *"auteur*ü" olarak ün yapmış ve Braun'un eserleri arasında sadizm temalı makaralar da var, örneğin bir tanesinde Viking savaşçıların, ganimeti olarak aldıkları kadınları lime lime etmelerinin yer aldığı kaydediliyor. Mazinin makaralarının işlevini günümüzde kısa metrajlı *underground* videoların aldığı söylenebilir.

Sadede gelelim. Sade'ın eserleri çok sayıda filme esin kaynağı olmuştur. Roger Vadim'in yönettiği ve Catherine Deneuve'ün başrolde olduğu *Justine* uyarlaması *La Vice et la Virtu*'nun (Kötülük ve Erdem; 1962) konusu Nazi Almanyası'nda, Pasolini'nin yönettiği *Sodom'un 120 Günü* uyarlaması *Salo*' nunki (1975) ise İtalya'da faşist rejimin son günlerinde geçiyor. Ancak fantazilerin kağıda dökülmesi olan Sade'ın eserleri ile toplumsal baskı rejimleri gibi tarihsel gerçekler arasında ilişki kurulması tartışmalı bir konudur: Gerard Lenne, *Le sexe a l'écran* (Perdedeki Seks) adlı eserinde bunu açıkça bir 'hata' olarak niteler, Roland Barthes'ın da Pasolini'nin filmine – bazı genel itirazların yanı sıra – özel olarak bu açıdan da eleştirel yaklaştığını kaydeder (11).

Jesus Franco

Beyazperdede şimdiye dek yapılan nispeten en sadık Sade uyarlaması, Jess [Jesus] Franco imzalı *Justine* (1969) olsa gerek. Bu filmin başında jenerikten önce Klaus Kinski'nin canlandırdığı Sade'ın hapishaneye getirilip hücreye atılmasını izliyoruz. Kafese konmuş bir aslan gibi hücresinde bir o tarafa bir bu tarafa dolaşan Sade, işkence edilen genç kadınlara ilişkin sanrılar görmektedir. Sonunda oturur ve zihninden geçenleri kaleme aktarmaya başlar: "Justine." Böylece filmin jeneriği girer, sonra da ünlü eserin uyarlaması olan filmin esas konusu başlar. Filmin geri kalanın çoğu, kötü-ünlü yönetmeninin şanına yaraşmayacak şekilde yavan bir anlatıya sahip olsa da, manastır sahnelerine Franco'nun büyük bir heves ve 'özenle' yaklaştığı açık. Bu anlarda adeta anlatının gidişatına esler konulur. Baş keşiş (Jack Palance), neye uğradığını şaşıran zavallı Justine'e (Romina Power; evet, şarkıcı Tyrone Power'ın kızı!) sadohedonizm üzerine bir söylev vermeye başlar ("Paylaşılan bir zevk, illa artan bir zevk değildir," gibi aynen romandan alınma repliklerle, Simon de Beauvoir'yi "Sade'ı yakmalı mı?" sorusunu sormaya yönelten bu tarz önermeler olsa gerek!). Monologun sesi gittikçe azalırken, Bruno Nicolai imzalı müziğin sesi artar; hala söylev vermekte olan keşişin yüzünün görüntüsü bir çözülme efekti ile yerini Justine'in maruz kaldığı işkence görüntülerine bırakır – bu arada Justine'in acı haykırışları müziğe karışmaktadır. Bu arada zaman zaman Sade'ın (Kinski) hücresinde yazı yazdığı görüntüler ise yine çözülme efektleriyle perdeye artarda gelip gider. Filmin kalan sahnelerindeki realist, standart, yavan ışıklandırmayla tezat oluşturacak şekilde işkence görüntülerinin, mavi, kırmızı gibi temel renklerin hakim olduğu 'estetik' bir ışıklandırmayla çekilmiş olduğunu da eklemek gerekli.

Franco'nun aynı dönemde çektiği *Eugenie... the Story of Her Journey into Perversion* (Eugenie'in Sapkınlığa Yolculuğunun Hikayesi, 1969) adlı filmin de Sade'ın bir başka romanı olan *Philosophie dans Boudoir*'dan esinlenmiş olduğu kaydediliyor. Sade'dan uyarlanan veya esinlenen bu iki filmin ötesinde, Franco'nun diğer filmlerinin de çoğu 'tutsak güzel' imgesiyle dolup taşar. Franco'nun, çok sayıda 'kadınlar hapishanesi filmi' yönetmiş olmasının yanı sıra gizli ajan parodilerinden kadın vampir filmlerine kadar çok farklı türlerde yönettiği filmlerde, konudan bağımsız olarak bir kadının kaçırılıp işkence edildiği sahnelere yer verdiği de olmuştur. Yönettiği 160'dan fazla film içerisinde başrolü bizzat üstlendiği

Franco'nun aynı dönemde çektiği *Eugenie... the Story of Her Journey into Perversion* adlı filmin de Sade'ın bir başka romanı olan *Philosophie dans Boudoir*'dan esinlenmiş olduğu kaydediliyor.

L'Eden et apres

'Tutsak güzel' imgesinin içine oturtulabileceği 'oyun' bağlamı, bu imgenin fantazi boyutu Robbe-Grillet'nin filmlerinde sürekli ve vazgeçilmez biçimde sözkonusudur.

tek filmin adı ise *Sadist of Notredame* (1980). Bir anlamda edebiyatta Sade'ın yeri ne ise, sinemada da Franco'nun yerinin o olduğu söylenebilir. Franco'nun, Paris'in 'yozlaşmış' kadınlarını "fahişe oldukları" için tanrı adına "cezalandırma" ve günahlarından "arındırma" misyonunu kendinde gören bir dinsel fanatiği canlandırdığı *Sadist of Notredame*, anlatısı itibariyle basitçe "kadın düşmanı" bir film olmak bir yana, tam tersine dinsel fanatizmdeki kadın düşmanlığının parodisi niteliğindedir.

Yukarıda söz edilen *Justine*'de, perdeye gelen öykünün zindana tıkılan bir tutsağın kaleminden çıkmış olmasının vurgulandığını görmüştük. Franco'nun video piyasasına henüz çıkmamış çok az sayıdaki filminden biri olan *Eugenie*'nin de, yaşanan işkence olaylarının kabus mu, gerçek mi olduğunun belirsizliği üzerine kurgulandığı kaydediliyor. Yine aynı dönemde çektiği *Venus in Furs*'de (Kürkler içindeki Venüs, 1968) ise sadist bir orjinin kurbanı olan bir kadının canlanarak katillerinden intikam almasının öyküsü anlatılırken yine sanrıyla gerçek arasındaki ayrım içinden çıkılmaz derecede belirsizleşir. *Midnight Party*'de (Geceyarısı Partisi, 1975) ise filmin kurmaca niteliği şaşırtıcı bir müdahaleyle anımsatılır: Yan rollerden birini üstlenmiş olan Franco, bir kadına işkence yaptığı sırada bir ara yüzünü kameraya/izleyicilere doğru dönerek "Ben yalnızca bir aktörüm!" der...

Alain Robbe-Grillet

'Tutsak güzel' imgesinin içine oturtulabileceği 'oyun' bağlamı, bu imgenin fantazi boyutu Robbe-Grillet'nin filmlerinde sürekli ve vazgeçilmez biçimde sözkonusudur. Kendisinden beklenebileceği üzere Robbe-Grillet'nin yalnızca romanları değil filmleri de 'tutsak güzel' imgesi ile doludur. *Trans-Europe Express*'de (1966) başroldeki erkek karakter bir sahnede başroldeki kadın karakteri bir yatağa bağlar, bir başka sahnede ise zincirlenmiş bir kadının sahneye çıktığı bir gece kulübünü ziyaret eder. Yatağa bağlama sahnesi sinema dili açısından çok fazla öne çıkarılan bir sahne olmasa da gece kulübü sahnesi, konunun gelişimin duraklamaya uğradığı bir ana tekabül eder: Kamera, kadının vücudu ve zincirlere dakikalarca odaklanmış durumda kalır. Mulvey'in filmlerdeki 'şov-kızı' sahnelerinin sinema izleyicisinin ve filmdeki karakterlerin bakışlarının aynı seyir nesnesinde buluşmasına işaret ettiği, 'tutsak güzel' sahnelerinin de aynı işlevi gördüğü yazının girişinde kaydedilmişti. *Trans-Europe Express*'in bu sahnesinde ise düpedüz "tutsak güzel' pozu içindeki bir 'şov-kızı' vakası söz konusu! Bu filmin de yer yer gerçeklik ve hayal arasındaki sınırları belirsizleştiren bir anlatısı olsa da, yine de nispeten 'anlaşılır' bir konusu vardır. Robbe-Grillet'nin sonraki filmlerinden bazıları ise bu açıdan daha da aşırı uçlara giderek neredeyse anlatının nerede devam ettiği, nerede duraksadığı belirsizleşir. Sanki bu filmler baştan sona anlatının dondurulduğu anlarının damıtılmasından oluşmuşlardır – hem *L'Eden et aprés* (Cennet ve Ötesi; 1971) hem de *Glissements progressif du plaisir* (Hazzın Kayarak İlerleyişi; 1974) kafese konmuş, bağlanmış, zincirlenmiş kadın görüntüleriyle doludur. *La jeu*

avec le feu'de (Ateşle Oyun; 1975) zincire vurulan ünlü erotika yıldızı Sylvia Kristel'dir, *La belle Captive*'in (1983 [Robbe-Grillet'nin aynı adlı resimli-romanının uyarlaması değil]) adı ise yeterince açık.

Glissements progressif du plaisir'de genç bir kadın, kız arkadaşını yatağa bağlayıp kırık bir şişeyle öldürmekle suçlanarak hapsedilir. Öte yandan muhtemelen hapishaneyle aynı mekan olan manastırın zindanlarında da zincire vurulmuş genç kızların feryatları duyulmaktadır. Zamanla tutsağın güzelliği, gençliği, canlılığı karşısında, onu tutsak alanlar ona boyun eğerler. Sonunda genç kıza atfedilen 'suçun' başka bir açıklaması olduğu, iki kızın aslında 'oyun oynamakta' oldukları ama 'olay mahalline' gelen 'yetkililerin' bunu idrak edememiş oldukları anlaşılır. Aynen savcı ve rahip gibi tutsağın etkisi altına giren avukatın, saçlarını saldıktan sonra (aynı aktrisin canlandırdığı) 'maktulle' aynı kişi haline geldiğine şüphe kalmaz. Böylece döngü tamamlanmış, başlanılan noktaya geri gelinmiştir.

Güzel kadının tutsaklığının, onu tutsak edenin hayalinde veya bu filmlerin anlatılarında 'gerçek' zaman ve mekan çökmüş olduğu için gerçek zaman ile mekanın dışındaki belirsiz bir 'gerçeklik' düzleminde yaşandığı söylenebilir. Bir başka deyişle, Robbe-Grillet'nin filmleri belki de *katıksız fantazinin* (fantazi olarak fantazinin) temsili olma niyeti taşırlar (12). Ve Sade'in ifadesiyle "duyularımız vasıtasıyla aldığımız zevklerin tamamen hayal gücümüze bağlı olduğunu ve onun tarafından düzenlendiğini kabul edersek, [...] zevklerin sonsuz çeşitliliği olmasına [...] şaşırmamak gerekir (13)."

Glissements...

Güzel kadının tutsaklığının, onu tutsak edenin hayalinde veya bu filmlerin anlatılarında 'gerçek' zaman ve mekan çökmüş olduğu için gerçek zaman ile mekanın dışındaki belirsiz bir 'gerçeklik' düzleminde yaşandığı söylenebilir.

NOTLAR:

(1) Psikanalize dayanan feminist yazarlar, bu endişeyi "hadım olma" endişesi olarak görürler!

(2) Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (1989, Londra, McMillan Press).

(3) Bu açıdan ancak giriş mahiyetinde olsa da bkz: Kaya Özkaracalar, 'Sade'ı Ne Yapmalı?', *Radikal Cumartesi*, 17.2.2001, sf.4.

(4) *La Belle Captive* sayfa numaraları University of California Press (çev. Ben Stolzfus, 1995) baskısından.

(5) *Histoire d'O* (1975; *O'nun Hikayesi*) gibi sado-mazoşist filmlerde ise tutsak güzelin gönüllülüğü söz konusudur. Sado-mazoşist sinema, başlı başına ayrı bir yazıyı gerektiriyor.

(6) David Kerekes & David Slater, *Killing for Culture* (Creation Books, Londra, 1995), sf. 259-260. n. 6.

(7) Eddie Muller & Daniel Farris, *That's Sexploitation* (Titan Books, Londra, 1997), sf. 101.

(8) *Olga's Girls* (Olga'nın Kızları), posterinde "Freud'un yalnızca ima etmekle yetindiği şeyi gösteren film" diye yazan *Olga's House of Shame* (Olga'nın Utanç Evi) ve *Olga's Massage Parlour* (Olga'nın Masaj Salonu).

(9) Filmin yönetmeni olarak jenerikte Carl Bucholz adı geçiyor; ancak ne bu isim, ne de oyunculardan herhangi birinin adının başka hiç bir filmin künyesinde kaydı bulunamadığından takma isim olmaları muhtemel.

(10) Alpha Blue Archives *web* sitesindeki bilgilere göre: *hardcore* seks ve bu piyasadaki en sert şiddet sahnelerini sunan New York merkezli RDF, kostüm ve set tasarımına özen gösteren, California merkezli Roxbury Press, *hardcore* sekse hiç yer vermeyen, yine Batı Yakası'ndan House of Milan ve Los Angeles'den TAO. Bu makaraların favori yıldızı ise Serena olarak bilinen bir aktris.

(11) *Sex on the Screen* (çev.: D. Jacobs; St.Martin's Press, New York, 1985), sf. 37.

(12) Her ne kadar Barthes, fantazilerin ancak yazıya aktarılabileceğini ama 'gösterilemeyeceğini' güçlü argümanlarla savunmuşsa da Lenne (a.g.e, sf. 40-41), Bunuel'in *Belle du jour*'u gibi bu güçlüğü aşabilen örnekler olduğunu ifade eder.

(13) *Justine* (çev.: Birsel Uzma; İstanbul, Çiviyazıları, 2000), sf. 179.

Gelecek sayıda:
Uzak Doğu Sado-Erotik Sineması

COCTEAU VE CORMAN ARASINDA BİR YERDE

carnival of souls'un hakkını verirken

David White
çev.: Orhun Yakın

Film pat diye başlıyor. Ne bir giriş müziği ne siyah bir fondan yavaş yavaş aydınlığa doğru bir geçiş ne de bir stüdyo logosu var ortalıkta.

Film pat diye başlıyor. Ne bir giriş müziği ne siyah bir fondan yavaş yavaş aydınlığa doğru bir geçiş ne de bir stüdyo logosu var ortalıkta. Sadece ölümcül bir araba yarışına girmek üzere olan iki araba var perdede. Bir film seti ve tanıdık yüzler falansa hak getire. Bırakın tipik bir Hollywood filminde ki teknik ustalık gösterilerini, film bir *drive-in* (araba sineması) filmi havası bile taşımamaktadır. Hatta filmin açılışı bile filmden başka her şeye benzemektedir. Bu görüntülerin üzerinizdeki etkisi sarsıcı ve şaşırtıcıdır.

Komik bir şapka takmış olan adam at kuyruklu bir kıza araba yarışı için meydan okumaktadır. Daha yüzünde "kötü bir şey olacak, biliyorum" ifadesi olan kızın yüzünü belleğimize kazımaya fırsat bulamadan iki arabanın bir köprünün üstünde hızla ilerlediklerini görürüz. Ne bir lastik cayırtısı ne de sürücülerin yakın plan zevk çığlıkları attıklarını gösterilir seyirciye. Sonra, aniden kızın kullandığı araba kontrolden çıkar ve köprünün korkuluklarını kırarak aşağıya uçar. Ne bir çığlık işitiriz ne de dehşet içindeki yüzlerin yakın çekimlerini görürüz. Insanlar korkuluğa yaklaşırlar ve aşağıda arabanın yavaş yavaş dibe doğru çöküşünü seyrederler. Araba yavaşça kaybolurken panik içinde kalan kadınların da yeri yoktur bu çekimde.

Düşük bütçeli gerilim filmlerinin sürekli kullandığı seyirciyi manipüle etmeye yönelik tipik klişelerden eser yoktur bu sahnelerde. Kısacası, *Carnival of Souls*'un (1961; Ruhlar Karnavalı) ilk bir kaç dakikasında seyirciye izlemekte olduğu şeyin bir konulu film olduğunu gösterecek hiç bir ipucu yoktur.

Ama sonra, filmin adı ve kadrodakilerin isimlerinin perdede belirmesiyle biraz rahatlarız. Ama o ürkütücü müzik halen duyulmaktadır. Sadece org kullanılarak icra edilen bu müzik drive-in seyircilerinin 1962'de sık sık duydukları heyecanlı anları ifade etmek için kullanılan birbirine ben-

zeyen, alışılmış müziklere hiç benzememektedir. Filmin jeneriği bittiğinde seyirci kafası iyice karışmış, şaşkın ve birazda...nasıl demeli...korkuya benzer bir *ürperti* içindedir.

Drive-in seyircisinin içine düştüğü bu durumu anlamak mümkün aslında. Daha biraz önce artık iyice yaşlanmış olan Lon Chaney Jr.'ın başrolünü oynadığı *The Devil's Messenger* (Şeytan'ın Habercisi) filmini seyretmiş ve bütün sadık drive-in müşterilerinin çok iyi bildiği gibi sıradaki film için işleri tam anlamıyla şansa kalmıştı. Eğer şanslıysalar sıradaki son sürat akıp giden düşük bütçeli bir Roger Corman filmi olabilirdi. Eğer o kadar şanslı değillerse, aslında 30 küsur dakikalık bir diyalogun esnetilerek normal bir film süresine çekilmesi sonucu ortaya çıkmış, son derece sıkıcı bir düşük bütçeli filmle vakit geçirmek zorunda kalacaklardı. Ama o gece şanslı günleriydi ve karşılarına Amerikan B film endüstrisinin en yaratıcı, güçlü ve bağımsız sinemanın en başarılı korku film ürünlerinden biri çıktı.

Jenerikten sonra ilk açılış sekansında içimize yerleşen o garip duygu filmin geri kalan 70 küsur dakikasında devam edecektir. Anlayabildiğimiz kadarı ile kazadan sağ kurtulan biri vardır: Kazadan bir kaç saat sonra sudan afallamış ve çamura bulanmış bir şekilde sahile çıkan Mary Henry (Candace Hillgoss). Mary'nin nasıl olup da böyle bir kazadan sağ kurtulduğunu anlayamayız, öyle ki Mary bile kazadan sonra ne olduğunu hatırlayamamaktadır. Ertesi gün, Mary kaza ile ilgili her şeyi geride bırakmaya karar vermiş bir şekilde – boğulan arkadaşlarından bile söz etmez kimseye – eşyalarını toplar ve şehri terk eder. Anlarız ki, Mary aslında bir kilise orgcusudur ve Salt Lake City'de daha yeni bir iş bulmuştur. Şehir dışında, karanlık otoyolda ilerlerken Mary ilerde, koyu renk elbiseli, yüzü çamaşır suyundan çıkmışa benzeyen ve kendisine gülümsemekte olan bir adam görüntüsü görür.

Bu olaydan kısa bir süre sonra Mary kendisinin de açıklayamadığı bir biçimde anayolun hemen ötesinde dev boyutlarda bir binaya doğru adeta sürüklenir. O civardaki bir benzin istasyonu görevlisi binanın eskiden karnavallar için kullanıldığını söyler.

Mary Salt Lake City'e ulaşır ve çalışacağı kiliseye giderek rahip efendiye hünerlerini gösterir. Çok etkilenen rahip yanında duran cemaatten birine "Ruhları alevlendirecek bir orgcu bulduk sonunda," der. Öte yandan Mary'nin işi ile ilgili herhangi bir manevi veya ruhsal beklentisi yoktur: "Bu benim için sadece bir iş," der.

Mary'nin pek pas vermediği tek kişi sadece yeni işvereni değildir. Bir odasını kiraladığı evdeki komşularından Bay Linden (Sidney Berger) de "başka kapıya" muamelesi görür Mary'den. Şişman ve bohemvari Linden kahvesini brendi ile desteklemeyi pek sevmekte ve Mary'ye şehri tanıtma konusunda çok istekli görünmektedir.

Üstüne bir şeyler almak için alışverişe çıkan Mary ansızın hiç kimsenin kendisini görmediğini ve işitmediğini fark eder. Panik içinde mağazayı terk eden Mary çareyi bir psikiyatrın koltuğunda arar. Doktor ona bütün bu sanrılarının ve endişesinin geçirdiği kazanın yan etkileri olduğunu söyler. Mary doktora şehrin dışındaki terkedilmiş binayı gördüğünde kapıldığı korkudan bahseder. Doktor Mary'e karnavala tekrar giderek korkularıyla yüzleşmesini önerir. Mary denileni yapar ama peşini bırakmayan görüntüler eşliğinde gerçeklikten kopmaya da devam eder.

Ani bir krizle org'unun tuşlarına saldıran Mary'nin müziğini kutsala saygısızlık olarak addeden rahip kendisine kapıyı gösterir. Sonunda, yeni komşusunun da desteği ile içki ve seksle dolu bir gece geçirip dağıtmaya karar veren Mary aynanın karşısına geçtiğinde kireç suratlı adamın yansımasını görür. Adam yavaşça Mary'nin boynuna doğru eğilerek omzuna bir öpücük kondurur. Kontrolünü kaybeden Mary karnaval mekanına geri gider. Ama orada kendisini bir ruhlar karnavalı beklemektedir.

Ruhlar Karnavalı'nın bu "beklenmedik sonu", son 30 yılda çevrilen korku filmlerinden çok azını bile izlemiş olanlar için pek şaşırtıcı olmayacaktır. Aslında bu hikayedeki beklenmedik son, yönetmen Herk Harvey ve senarist John Clifford'ın 1961'de sadece 30.000 dolarlık bir bütçe ile bu projeye soyunduklarında hiç de orijinal bir buluş değildi. *The Hitchiker* (Otostopçu), Louise Fletcher'in yazdığı, ülkeyi boydan boya kat eden bir adamın ikide bir

Filmin jeneriği bittiğinde seyirci kafası iyice karışmış, şaşkın ve biraz da...nasıl demeli...korkuya benzer bir ürperti içindedir.

de şaşırtıcı kimliklerle karşısına çıkan ölüm meleği ile karşılaşmasını anlatan popüler bir radyo oyunuydu. Ambrose Bierce'ın *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (Owl Creek Köprüsü Olayı) adlı kısa öyküsü darağacında asılmasından hemen önce kaçtığını hayal eden bir suçluyu anlatmaktaydı. Bu iki hikaye de, Rod Serling'in artık klasikleşmiş televizyon dizisi *The Twilight Zone*'un (Alacakaranlık Kuşağı) bölümleri olarak filme çevrilmiş ve *Ruhlar Karnavalı*'nın senaryosu ile benzerlikler göstermekteydi.

Her ne kadar bu kısa filmler oldukça yaratıcı ve ürperticiydiyse de, *Ruhlar Karnavalı*'nın farklılığı bu hikayelerin genel yapısını aynen alıp içine bir tutam karmaşık karakter oluşumu,

hayal gücü ve bir Yahudi-Hıristiyan paranoyası ekleyerek sunabilmesi oldu. Clifford'ın çok katmanlı senaryosu ile insan beyninin karmaşıklığı ve ruhun ne menem bir şey olduğu konusu üzerine kurduğu özenli diyaloglar bize ikilinin derdinin sadece seyirciyi alışılageldik numaralarla korkutmak olmadığını gösteriyor. *Ruhlar Karnavalı* bir takım groteskliklerle seyircisinin kafasına vurmuyor; yavaş ve sabırlı bir biçimde derisinin altına sızmayı tercih ediyor.

Ruhlar Karnavalı'nın bu "beklenmedik sonu", son 30 yılda çevrilen korku filmlerinden çok azını bile izlemiş olanlar için pek şaşırtıcı olmayacaktır.

Bu ciddi, karanlık ve hayaletlerle dolu film, Harvey, Clifford, kompozitör Gene Moore ve film için ellerinden geleni esirgemeyen ve severek çalışan ve bu ruh halini beyaz perdeye de yansıtan oldukça ilginç bir oyuncu grubunun ortak çalışmasının ürünüdür.

Harvey ve Clifford daha çok öğretici filmlerin yapım ve dağıtımı üzerinde yoğunlaşmış olan *Centron* firması ile çalışmaktaydılar. *Centron* gibi firmalar çok uzun süredir faaliyet göstermekteydi ve Hollywood'a gidip etrafı dağıtmak gibi bir amaçları olmayan film yapımcılarına olanaklar sağlamaktaydılar. Bu filmler genellikle 30 dakika civarında olup sarhoş araba kullanmanın tehlikelerinden tutun da Amerikan veletlere dünyanın öteki ucundaki "Kore" ve "Rusya" gibi acayip isimler taşıyan esrarengiz yerleri tanıtmaya kadar her türlü konuyu ele almaktaydılar.

Centron diğer firmaların hep bir gömlek üstünde olmasını kendisine has bir artistik yaklaşıma borçluydu. Film yapımcılarının ısrarla üstünde durdukları konu, filmlerin ikna edici olmalarının yolunun gerçekçi karakterlerle ele alınmalarından geçeceğine olan inançlarıydı. Harvey ve Clifford işte bu yaklaşımı *Ruhlar Karnavalı*'nda birebir uygulama fırsatını bulmuşlardı. Filmde ki bir çok sahne eğitici bir hava taşımaktaydı ama bu da filmin lehine bir durum yaratmaktaydı. Çünkü eğitim filmleri genellikle hayali bir hikayeye değil gerçek olgulara dayanır ve bu bağlamda zaman zaman oldukça ciddi bir havaya bürünen diyaloglar filmin hikayesini daha inandırıcı kılıyordu. Her ne kadar senaryonun dozu biraz fazla kaçmış gibi gözükse de seyirci, oyuncuların *oynamasına* ve karakterlerinin de *konuşmasına* olanak sağladıkları için filmi yapanlara hayranlık duyar.

Tabii ki tebriklerin büyük bir kısmı da çok iyi oyunlar veren Sidney Berger (Mary) ve Candace Hillgoss'ın (Mary'nin azgın komşusu) hakkı. Her ne kadar seyircilerin büyük bir bölümü kireç suratlı adamın (yani, yönetmen Harvey) görüldüğü sahnelerin filmdeki en sıkı sahneler olduğu fikrinde olsalar da, Berger ve Hillgoss'ın çekimlerde aralarında oluşan ve biraz sapkın olarak nitelendirebileceğimiz kimyaları filmin hikayesine bir bütünlük ve enerji kazandırmakta.

Centron'un binası Kansas eyaletinin Lawrence şehrinde bulunduğundan *Ruhlar Karnavalı*'nın bir çok sahnesi (Salt Lake City sınırları içinde bulunan terk edilmiş Saltair Eğlence Parkı'nda çekilen karnaval sahneleri hariç) burada çekilmişti. Hollywood'un ışıltısının çok uzağında kalan bu bölge filmin tonunu ve ruh halini belirlemişti. Harvey, Lawrence şehrini gerçekten çok seviyordu ve bu sevgisini filmin her

karesinde görmek mümkündü. Her ne kadar Kansas eyaleti bir çok sinema severin belleklerine *Wizard of Oz*'da (Oz Büyücüsü) Dorothy Gale'ın terk etmek istediği bir yer olarak kazındıysa da, Harvey bize burarın sadece yüzeysel olarak bakıldığında sıradan gelen bir yer olduğunu gösterir. Uzayıp giden banliyöleri ve ıssız şehir merkezi görüntülerinin altında dinsel paranoya ve sessiz bir çaresizlikle yaşamakta olan şehir sakinleri vardır. Mary kötü birisi değildir ve oldukça sempatik bir karakter olarak çizilmiştir. Ama bunun da pek önemi yoktur zaten. Kiliseye inanmayışı ve insan ırkının bir parçası olmaktaki tereddüdü onu zaten lanetli bir kişi haline sokmuştur bile. Bu durumda, kaybolan ruhunun peşinde koşan bir ölü için Amerika'nın *Bible Belt*'inin (İncil Kuşağı) kalbi olan Kansas'tan daha uygun bir yer neresi olabilirdi ki?

Harvey bir röportajında Jean Cocteau ve Ingmar Bergman'ın görsel unsurlarını yakalamak istediğini söylemişti. Bunu gerçekten takdir edilecek bir şekilde yaptığını söyleyebiliriz. Meyus bir siyahbeyazla bezenen filmin bazı sahneleri korku sineması tarihine korku filmi sinematografisinin has örnekleri olarak geçmeyi hak ediyor. Filmin finalinde yer alan bir alay bembeyaz suratlı ölemeyenin (*undead*) Mary'i terk edilmiş karnaval salonunda kovalaması George Romero isimli genç bir yönetmene kendi düşük bütçeli, bağımsız filmini, *Night of the Living Dead* (Yaşayan Ölülerin Gecesi), çekmesi için ilham verecekti.

Ruhlar Karnavalı mükemmel bir film değil. Performanslar bazen gerektiğinden daha abartılı ya da diyaloglar biraz eğreti kaçıyor ama bağımsız film yapımcılarının, zaten sayılarının pek de fazla olduğu söylenemez, risk almaktan kaçındıkları bir dönemde kotarılmış olması önemini arttırmakta. Harvey gerçekten de Roger Corman, radyasyonla devleşmiş karıncalar ve ilk gençlik yıllarını yaşayan kurt adamların maceraları ile neşelerini bulan *drive-in* seyircisinin filmini büyük bir sabırla izleyebileceklerini düşünmüş müydü? Kim bilir? Bütün naifliği ve olgunluk eksikliğine rağmen *Ruhlar Karnavalı* hiçbir bahanenin ardına saklanmadan kendisini ciddiye almayı başarıyor. Sonunda da karşımıza bir cahillik ürünü olarak değil kararlı ve hırslı bir filmcilik örneği olarak geliyor.

Ama ne yazık ki 1962 yılında, filme bu şekilde yaklaşabilenlerin sayısı pek de fazla değil. Kansas seyircisi filmin alıştıkları yüksek bütçeli ve heyecanlı Hollywood yapımlarına benzemediğinden şikayetçiydi. Bu yeterince kötü bir durum değilmiş gibi dağıtıcı firma Hertz-Lion Releasing filmin 7 dakikasını kırptı ve hemen ardından iflasını ilan etti. *Centron* için çekmekte olduğu bir film için Kore'de bulunan Harvey kazancının elinden alındığından bihaberdi. Amerika'ya geri döndüğünde *Ruhlar Karnavalı* acısız ve çabuk bir ölümle ruhunu teslim etmişti bile.

Geçtiğimiz 20 yıl içinde film çeşitli televizyon kanallarında dönüşümlü olarak gösterilmeye başlandı. Yeni bir nesil belki de bu film için en iyi format sayılabilecek beyaz ekranda bir keşifte bulundu. *Ruhlar Karnavalı* için en uygun seyir vakti gece yarısından sonra 2 sularında, yalnız başınıza karanlık bir odada gerçekleşebilir. Sonraki yıllarda film bir kült namına erdi ve eleştirmenler oldukça gecikmiş olan olumlu eleştirilerini döktürmeye başladılar. Nihayet 80'lerin başında video kaset olarak piyasaya sürülen film yeni nesil korku film hayranlarına da ulaşma fırsatını yakaladı.

Harvey 1996'da aramızdan ayrıldı. *Ruhlar Karnavalı*'nın etkisini Thom Eberhardt'ın *Sole Survivor* (Tek Kurtulan) ve Mary Lambert'ın *Siesta* gibi filmlerinde görmek mümkün. Hillgoss yeniden çevrimin yapımcılığına soyundu ama bir takım talihsizliklerden sonra proje üzerindeki kontrolünü kaybetti. Ortaya çıkan, yapımcılığını Wes Craven'ın üstlendiği ve hemen video piyasasına sürülen aynı adlı yeniden cevrim film orijinalini unutulmaz kılan ne varsa dışlamış bir üründü.

2000 yılına geldiğimizde, *Criterion Collection* (son derece kaliteli sinema ürünleri üzerine uzmanlaşan bir laser disk ve DVD firması) *Ruhlar Karnavalı*'nı koleksiyonuna katarak filmi biri orijinal diğeri yönetmenin kendi versiyonundan oluşan ikili bir set halinde piyasaya sürdü. Aynı yıl, *Criterion* Jean Cocteau'nun *Orphic Trilogy*'sini dijital yenilemeden geçirerek tekrar piyasaya sürdü. Harvey ve Clifford'un filmi sonunda ilham kaynağı ile beraber olabilecekti artık.

Harvey bir röportajında Jean Cocteau ve Ingmar Bergman'ın görsel unsurlarını yakalamak istediğini söylemişti.

kült TV dizisi
TATLI SERT

Kaya Özkaracalar
Sadi Konuralp

Ekrana önce biri devrilmiş iki şampanya kadehi geliyor. Tempolu bir caz ritmi eşliğinde öndeki kadehlerin ardından arkada elinde bir şişe taşıyan, şemsiyeli ve melon şapkalı bir adamın yürümesini izliyoruz. Adam elindeki şampanya şişesinin tıpasını açmaya başlamak üzereyken görüntüye bir tabanca giriyor ve usta bir atışla şişenin ağzını mermiyle açıyor. Melon şapkalı adam ve eli tabancalı genç kadın birbirlerine manalı manalı gülümseyerek

kadehleri dolduruyorlar. Jenerik: *"The Avengers"*. "Başrolde" başındaki melon şapkasını düzelten "Patrick MacNee". "Ve" bir koltuğun ardından elindeki tabancasını doğrultan genç kadın, bir anlığına yüzüne düşen saçlarını tabancalı eliyle düzeltip hiç bozuntuya vermeden yüzünde müstehzi bir gülümsemeyle tabancasını yeniden doğrultuyor: "Diana Rigg."

Peel, 1960'larda özgürleşmiş 'yeni kadın' tipinin beyazekrana ilk yansımasıydı.

Belki Yankilere karşı biraz fazla önyargılıyız ama herhalde sözkonusu olan bir Amerikan dizisi olsaydı muhtemelen Rigg'in saçlarının bir anlığına yüzüne düşmesini ve hemen düzeltmesini kurguda çıkarırlar veya o sekansı bir kez daha, bu kez "düzgün" (!) olarak çekerlerdi.

Zamanında Türkiye dahil 120'den fazla ülkede gösterime girdiği kaydedilen *The Avengers*, veya Türkiye'de bilinen adıyla *Tatlı Sert*, ticari açıdan en başarılı İngiliz televizyon dizisi olma özelliğini taşıyor. Aslında Britanya'da 1961'de yayına başlayan ve 1969'a kadar süren *The Avengers*'da gizli ajan John Steed'e (MacNee) farklı sezonlarda çok sayıda değişik karakter eşlik ettiyse de dizi esas itibariyle Mrs. Emma Peel (Rigg) karakterinin yeraldığı bölümleriyle (1965-68 arasında 51 bölüm) belleklerde yeredecekti. Emma Peel, profesyonel gizli ajan değil bir maceraperestti. Peel'in dizide yeraldığı yılların dünyadaki değişim ve isyan rüzgarlarının en güçlü biçimde estiği 1960'lı yılların ikinci yarısı oluşuna dikkat etmek gerek. Peel, o tarihe kadar beyazekrana gelmiş en 'özgür' kadın tiplemesiydi. Kendinden emin, başına buyruk ve bir erkeğe bağlı olmayan haliyle 1960'larda özgürleşmiş 'yeni kadın' tipinin beyazekrana ilk yansımasıydı o. Emma Peel'li bölümlerden bazıları ABD'de fazla 'cüretkâr' oldukları gerekçesiyle gösterilmeyecekti, örneğin Peel'in bir haremde göbek dansı yaptığı 'A Taste of Honey' adlı bölüm veya siyah deri fetiş giysiler içinde kırbaçlandığı 'A Touch of Brimstone' adlı bölüm gibi.

Dizide aslında çok sayıda başka karakter gelip geçmesine karşın dizi nasıl Emma Peel'le özdeşleşmişse, Emma Peel de siyah deri kostümüyle özdeşleşmişti –siyah deri kostümleri ondan önceki kadın karakter de giymiş olsa da ve hatta Peel, siyah-beyaz

bölümlerden sonraki renkli bölümlerde bu kostümünü giymese de. Siyah-beyaz bölümlerin kapanış jeneriği bu 'imgeyi' ön plana çıkararak, fetiş duyarlılığını bir hayli vurgular: Bir askılıkta Steed'in şapkası ve şemsiyesi asılıdır, askılığın dibinde ise yerde bir çift siyah deri çizme durmaktadır. Enstantaneler şeklinde ekrana gelen bu kapanış jeneriğindeki bir sonraki karede siyah deri eldivenli bir elin çizmeleri ayağına giydirmekte olduğunu görürüz. Sonraki karede ise Mrs. Peel tam takım siyah deri kostümü içinde ekrana gelir.

ABD'de sansüre takılan, yukarıda andığımız, 'A Touch of Brimstone' adlı bölümde ise siyah deri giysilerde ifadesini bulan fetiş çağrışımlar kostüm tasarımının iyice uç noktaya vardırılmasıyla büsbütün su yüzüne çıkıp, 'alt-metin' olmaktan kurtulur. Bu bölümde Peel ve Steed, Cehennem Ateşi Kulübü adlı bir cemiyete sızarlar. Ortaçağ kıyafetleri içindeki adamların masaların üzerinde dolgun göğüslü kadınların üzerine atladığı bir şölenin onur konuğu Mrs. Peel'dir. Cemiyet üyeleri Mrs. Peel'i gecenin anlam ve önemine uygun bir kostüme kavuşturmak üzere alıp götürürler. Tam geceyarısına doğru Mrs. Peel, "işte huzurunuzda Günah Kraliçesi" diye takdim edilir: Ayağında sipsivri topuklu siyah çizmeler, üzerinde bacaklarını ve kollarını cömertçe sergileyen ve bedenine yapışan daracık siyah bir giysi, boynunda bir tasmayı andıran sivri çıkıntılar bulunan bir aksesuar ve elinde bir yılan olduğu halde Mrs. Peel, hızmalı gözkapaklarının ardından donuk bakışlarla kalabalığı süzer. Cemiyet başkanı, kalabalığa "alın onunla dilediğinizi yapın" diye buyurur. Coşkulu kalabalık, 'Günah Kraliçesi'ni omuzlar üzerine alıp şölen mekânını terkeder. Steed, olan biteni bir köşede hayret içinde izlerken, omuzlar üzerinde bilinmeyen bir yere götürülmekte olan Mrs. Peel'in gözlerinde gizli bir keyif sezilir. 'Günah Kraliçesi' kostümün tasarımının bizzat Rigg tarafından yapıldığını ve bu bölümün videokasedinin ABD'de ilk piyasaya çıktığında dükkanların sado-mazoşist videolar bölümünde satışa sunulduğunu ekleyelim.

Peel ve Steed arasındaki ilişkinin 'kimyası' da dizinin bir diğer öne çıkan cazibe noktasıdır. Biri erkek diğeri kadın bir ikilinin başrolde oldukları televizyon dizilerinde genel bir kural, bu kişilerin asla evlendirilmemeleridir. Aralarında bir duygusal ilişki gerekli yerlerde ima edilmeli fakat bu bile asla açığa vurulmamalıdır. Hatta bunu karakterler inkâr etmeli, aralarındaki mesafeyi en azından zevahirde hep korumalıdırlar. Seyirci bu şekildeki ilişkinin nereye varacağını merak etmek için diziyi seyretmeye devam eder ama

başkahramanlar muradlarına ererlerse diziye ilginin azalma ihtimali yükselir. Steed'in geleneksel İngiliz muhafazakârlığını temsil etmesi onun Emma Peel ile duygusal ya da cinsel bir ilişkiye girmesini zorlaştırmakta veya böyle bir şey sözkonusuysa bile bunun açığa vurulmasını önlemektedir. Zaten kocası bir uçak kazasında kaybolmuş bir karakter olan Emma Peel daima "Mrs. Emma Peel" olarak anılarak böyle bir ilişkinin memnu olacağı seyirciye vurgulanır. Ancak pek çok bölümün sonunda Peel ve Steed'in görevlerini başarıyla tamamladıktan sonra bir şişe içkiyle eve kapanmalarının (hatta bir bölümün sonunda kendilerini bizzat

Peel ve Steed arasındaki ilişkinin 'kimyası' da dizinin bir diğer öne çıkan cazibe noktasıdır.

tebrike gelen Başbakan'a bile kapıyı açmazlar!) ardından neler yaşandığı da spekülasyonu kışkırtıcı tarzda hep merak konusu olacaktır (1).

Bütün bunların yanısıra Emma Peel'li bölümlere göz atıldığında diğer sezonlara göre farklılığın ince ama vazgeçilmez bir mizah, biçimci arayışlar ve bilim-kurgu unsurlarının fazlalığı olduğu hemen görülecektir. Önceki bölümlerde de bilim-kurgu unsurları vardı ama bunlara daha çok casusluk romanlarındaki gibi arka planda kalmış zayıf bilim-kurgu unsurları olarak bakılabilir. Oysa Peel'li bölümlerde Cybernaut adlı robotlar ('The Cybernauts' [2] ve 'Return of the Cybernauts'), et yiyen bitkiler ('Man-Eater of Surrey Green'), meteoroloji kontrolü ('A Surfeit of H_2O'), küçültme ('Mission ...Highly Improbable'), zihin transferi ('Who's Who???') gibi katıksız bilim-kurgu unsurlarına rastlamak mümkündür. Bazı bölümlerde de işin ilginç tarafı, görünmezlik ('The See-Through Man'), zaman makinesi ('Escape in Time') gibi olgulara yer verilir ama bunların uydurmaca olduğu sonuçta ortaya çıkar. Hayaletler ('The Living Dead') gibi korku motifleri de aynı akıbete uğrarlar. Bu arada İngiliz korku sinemasının Dracula rolleriyle ünlü oyuncusu Christopher Lee ve rakibi vampir avcısı Van Helsing'i canlandıran Peter Cushing'in zaman zaman dizide konuk sanatçı olarak boy gösterdiklerini de kaydedelim. Dizinin yönetmenleri arasında Britanya sinema piyasasının ünlü yönetmenleri (özellikle iki yönetmen Charles Chrichton ile Roy Baker) bulunmaktadır. Crichton, İngilizlerin ünlü Ealing komedi filmlerinin yönetmenlerindendir. Baker ise korku filmleri yapmakla ünlenmiş Hammer film stüdyosunun ürünlerinin birkaçına imza atmış bir yönetmendir.

Dizi biçim olarak kimi zaman pop-art ve hatta kimi zaman sürrealizme yakındır. Örneğin Emma Peel'in evinin dekorasyonu sıradan bir ev tasarımında değildir. Aynı şekilde *Death's Door* bölümündeki rüya sahneleri sürreel açıdan oldukça başarılıdır. 1974'de *The Final Programme* adlı, pop-art biçimli bilim-kurgu filminin yönetmeni Robert Fuest de yine *The Avengers* dizisinin yönetmenlerindendir. İlk sezonun müzikleri İngilizlerin ünlü cazcılarından Johnny Dankworth'e aitti ama Emme Peel'li bölümlerden itibaren Laurie Johnson'un müzikleri daha başarılıdır. Dankworth diziye sadece crime jazz tarzı bir hava veririken, Johnson ayrıca hızlı ritmler, romantik keman kısımları da ekleyerek dizinin müziklerine bir sıcaklık sağlayabilmiştir. Johnson ayrıca Peel'den sonraki bölümlere ve *New Avengers* dizisine de müzik yazmıştır. Dizinin başarısına (3) katkı yapan isimleri sayarken birçok bölümün senaryosunu yazan ve aynı zamanda son sezonların yapımcılığını da üstlenen Brian Clemens'in (4) adını anmamak olmaz.

Türkiye'de *Tatlı Sert* bahsine gelirsek, Fikret Tartan ile Engin Şenkan'ın Steed'i ve Elçin Şanal'ın Peel'i seslendirmesi, ülkemizde bu dizinin tutulmasında çok önemli rol oynamıştır. Bu arada TRT seslendirmesinin altın dönemi içinde seslendirilmiş bu dizinin seslendirme yönetmenleri Yüksel Sındırel ile Ümit Demiray'ı da unutmamak gerekir. (5)

Fikret Tartan ile Engin Şenkan'ın Steed'i ve Elçin Şanal'ın Peel'i seslendirmesi, ülkemizde bu dizinin tutulmasında önemli rol oynamıştır.

Dizinin Tarihçesi

The Avengers'ın kökeni aslında 1960'da yayınlanan ABC televizyonu patentli *Police Surgeon* adlı televizyon dizisine dayanır. Bu dizi, Ian Hendry'nin canlandırdığı adli tabip Dr. Geoffrey Bent'in maceraları üzerineydi. Dizinin düşük reytingler alması üzerine Hendry'nin yine bir doktoru canlandıracağı başka bir dizi projesi gündeme geldi. Bu yeni dizinin ilk bölümde Dr. David Keel evlenmek üzereyken nişanlısı öldürülür. Bunun üzerine Keel, yanına gizli servisten arkadaşı John Steed'i alarak intikam almak için nişanlısının katilini aramaya başlar. Bu konusundan ötürü dizinin adı "İntikamcılar" anlamına gelen *The Avengers* olarak konulur. Steed karakteri işte bu şekilde dizide önce yan kahraman olarak yeralır (6). Ancak dizinin ikinci sezonunda Dr. Keel artık yeralmaz ve dolayısıyla Steed baş kahraman durumuna gelmiş olur. Bu arada bu sezon içinde Steed'e yan kahraman olarak iki kadın karakter ortaya çıkar. Biri gece kulüplerinde şarkıcılık yapan Venus Smith (Julie Stevens), diğeri de deri kıyafetiyle judo uzmanı Catherine Gale (Honor Blackman). Venus Smith sadece 6 bölümde gözükürse de Cathy Gale karakteri kısa zamanda asıl ikinci kahraman konumuna yükselir ve 3. sezon bu ikiliyle devam eder. 4. sezonda Gale yerine Peel devreye girer.

Peel'li bölümlerin yukarıda sözedilen 'A Touch of Brimestone' ile birlikte en beğenilenlerinden biri, 'House that Jack Built'tir. Steed'in tamamiyle ikinci planda kaldığı bu bölümde Peel, tanımadığı bir "amcasından" kendisine kent dışında bir malikânenin miras kaldığına ilişkin bir haber alır. Malikâneye gittiğinde bir koridorun sonundaki odaya girer, odadaki kapıdan çıktığında kendini yine aynı odaya giden koridorun başında bulur! Mrs. Peel, bir Escher labirentini andıran bu evde hapsolmuştur. Aklını kullanarak malikânedeki mekanizmayı keşfeden Peel sonunda duvarlarında çocukluğundan itibaren kendi resimlerinin sergilendiği bir başka odaya ulaşır. Bir duvardaki boydan boya kendi portresini yırtarak gerideki gizli bölmeye geçer...

Siyah-beyaz olarak yayınlanan dizi 5. sezondan itibaren renkliye geçer. Ne var ki, yapımcılar tutulan bu dizinin 6. sezonu için hazırlıklara başlarlarken bir sorunla karşılaşırlar: Diana Rigg artık dizide oynamak istememektedir (7). Bunun için yapımcılar hemen yeni bir 'Steed Kızı' aramaya koyulurlar ve Linda Thorson ile anlaşırlar. 5. sezonun son bölümü 'The Forget-Me-Knot' aynı zamanda bu devir teslimini de göstermektedir: Bölümün sonunda olaylar çözümlenmiş ve Steed evinde gazete okumaktadır. Gazetenin ilk sayfasında Emma Peel'in kayıp kocasının İngiltere'ye döndüğü yazılıdır (Gazete başlığında ayrıca şöyle bir ekleme bulunmaktadır: "Karısı Onu Bekliyor"). İçeriye Emma Peel girer. Peel artık kocasının yanında olmak zorundadır ve bu ne-

The Avengers'ın kökeni aslında 1960'da yayınlanan ABC televizyonu patentli Police Surgeon adlı televizyon dizisine dayanır.

denle yeni maceralara atılmaya niyeti yoktur. Hüzünlenmiş Steed'in yanağına bir veda öpücüğü koyarak evden ayrılır. Merdivende gizli servisin Steed'e yardımcı olarak atadığı Tara King (Thorson) ile karşılaşır, hatta ona nasihatte bile bulunur ("Lipton çayının saat yönünde karıştırılmasını sever"). Sokağa çıktığında kocasının beklediği arabaya biner. Kocası da sanki John Steed'e benzemektedir (!?). Steed-King ikilisinin maceraları iki sezon sürmüşse de dizi eski başarısını yakalayamaz ve dolayısıyla 1969'da ekranlara veda eder (8).

The Avengers ve Britanya

Dizi bir gizli ajan dizisidir ama asla James Bond filmleri ya da Patrick Mc Goohan'ın başrolünü oynadığı 1961 yapımı *Danger Man* ve onun devamı niteliğindeki 1965 yapımı *Secret Agent* tarzı casusluk üzerine TV dizisi değildir. John Steed de Bond gibi lüks içinde yaşar ama melon şapkası ve şemsiyesiyle aynı zamanda bir aristokrattır. At yarışlarına gider, özel kulüplere üyedir, yukarı kesime ait birçok tanıdığı bulunmaktadır. Bu şekliyle Steed, İngilizlerin tutucu ve muhafazakâr tarafını çok iyi bir şekilde temsil etmektedir.

KGB ve diğer düşmanlar, İngiltere'deki kulüplere sızmış ve bunun dışında bir takım paravan dernekler, şirketler kurarak bunların içinde korkunç planlarını hazırlamaktadırlar.

Bir muhafazakâr olarak İngiltere'nin yüksek değerlerini korumaya çalışan Steed'in düşmanları da tabii soğuk savaşın etkisiyle Ruslar ve KGB'dir. KGB, İngiltere'yi ele geçirmek için canla başla çalışmaktadır. Bunun için hiçbir fedakârlıktan kaçınmaz. Hatta Norfolk'daki bir köyün tüm sakinlerini yok ederek kendi ajanlarını bile yerleştirmişlerdir ('Town of No Return'). Bir ara Steed'in benzerini bulup onu Steed'in yerine geçirmeyi bile denerler ('Two's A Crowd'). Bunun dışında bir de tabii casusluk romanlarının ve filmlerinin olmazsa olmaz unsuru çılgın bilim adamları da bulunmaktadır.

Ama asıl önemlisi, KGB ve diğer düşmanlar, İngiltere'deki kulüplere sızmış ve bunun dışında bir takım paravan dernekler, şirketler kurarak bunların içinde korkunç planlarını hazırlamaktadırlar.

Paravan dernek kavramının edebiyattaki ilk örneklerinden biri Sir Arhur Conan Doyle'un Sherlock Holmes maceraları için yazdığı ikinci hikayesi "The Red Headed League"'dir. Bu öyküde kızıl saçlı biri dedektife başvurur. Müşteri bir gazetede "Kızıl Saçlılar Birliği" şeklinde bir derneğin kurulduğu ilanı üzerine bu derneğe üye olmuş fakat dernek bir hafta sonra ortadan kaybolmuştur. Tabii ki, Holmes bu garip derneğin arkasında bir çete olduğunu keşfetmekte pek zorlanmaz.

Görüldüğü gibi İngilizlerin kulüp, dernek düşkünlüğü İngiliz edebiyatının 1800'lü yıllarında bile geçmektedir. Bu düşkünlük aynı zamanda, yine İngiliz tutuculuğunun esas unsurlarındandır. Dolayısıyla düşmanların golf kulübü (Thirteenth Hole), centilmenlere uşak sağlayan kurumlar (What The Butler Saw) ya da İngiliz asilzâde çocukları için özel dadı yetiştiren okullar (Something Nasty in the Nursery) gibi bu "mahrem" yerlerden hemen atılması gereklidir. Bunun dışında "Tehlikeyi Sevenler Derneği" (The Danger Makers), şakacı "Cehennem Ateşi Kulübü" (A Touch of Brimstone), Zekâ kulübü (The Master Minds), Venüslüler Derneği (From Venus With Love) gibi kurumlara da İngiltere'de yer yoktur.

Tatlı Sert dizisinde bir diğer tehlike yuvası olan şirketlerde bir başka tehlike de örtük bir şekilde imâ edilmektedir. Evlendirme büroları (The Murder Market), cevap verme servisleri (Dial A Deadly Number), dans kursları düzenleme (Quick-Quick Slow Death) gibi işlevleri olan bu şirketler aslında İngiltere'ye Amerikan kültüründen gelmiştir. Steed ve Peel, buradaki düşmanları yok ederken bir taraftan kapitalist sistem adına çalışırlar ama öte yandan İngiltere'yi Amerika'nın bu "dejenere edici kirliliklerinden" de temizlemektedirler.

Ancak dizi yapımcıları bu doktrinlere sahip çıkmalarına karşın, bir taraftan da ait olmadıkları bu aristokrat sınıfıyla da dalga geçerler (9). Hatta ünlü "five o'clock tea" olayını bile abartırlar. 'Town of No Return' bölümünde Steed ve Peel, trenle yolculuk ederlerken beş çayı merasimini unutmazlar. Steed'in ufak piknik çantasından neler çıkmaz: Çeşitli türde poşet çaylar, fin-

canlar, tabaklar, kahvaltılık takımı ve hatta fokurdayan bir çaydanlık...

'Sonuç yerine' (!)

The Avengers bilindiği üzere bir süre önce Hollywood tarafından beyazperdeye uyarlandı –ve gişede fiyaskoyla sonuçlandı, hatta başkahramanların öpüşmesinin perdeye yansıdığı sahne Britanya'da izleyiciler tarafından yuhalanmış. Özellikle Steed ve Peel karakterleri için oyuncu seçiminin (Ralph Fieness ve Uma Thurman) çok kötü olduğu konusunda herkes birleşti ama zaten kimi seçseler, MacNee ve özellikle Rigg'in yerini doldurabilmeleri pek olanaklı değildi. Eski dizinin 'Town of No Return', 'The See-Through Man', 'A Surfeit of H_2O', 'House that Jack Built' gibi bölümlerine de göndermeler içeren filmin, eski dizinin hayranlarına gözkırptığı bir sahneyi kaydederek bu yazıyı bitirelim: Filmin ikinci yarısında Steed (Fieness), arşive iner ve orada 'görünmez adam' şeklindeki arşiv görevlisi Albay Jones kendisine yardımcı olur. Bu arşiv görevlisi havada uçan bir pipo ve bir ses olarak kendini belli eder. Yalnızca bir saniye için odadaki slayt perdesinin önünde durduğunda vücut ve yüz hatları belli belirsiz görülür ama *Tatlı Sert* hayranları için bu yeterince tanıdık bir simadır. Nitekim kapanış jeneriğinde Patrick MacNee'nin adı da yazılıdır.

NOTLAR

(1) Öte yandan Steed'in müzmin bekârlığı, Emma Peel'e yaptığı birkaç kompliman dışında dizide hiçbir kadına ilgi göstermemesi -kimi yorumlara göre- onun eşcinsel olabileceği kuşkusunu da beraberinde getirmektedir; hatta bu ihtimal, yapımcıların, Steed'in temsil ettiği üst sınıfa karşı yaptıkları ince 'alay' çerçevesinde değerlendirilebilmektedir.

(2) 1974'de TRT'de 'Tek Vuruş' adıyla gösterilen bu bölüm ülkemizde gösterilen ilk *Tatlı Sert* macerasıdır.

(3) Dizinin belki de eleştirilebilecek bir yanı dublör çekimleridir. Steed ve Peel'in düşmanlarıyla dövüşme sahnelerinde kullanılan dublörler hiç oyuncuların kendilerine benzemezler, hatta bazen Diana Rigg'in dublörünün peruk takmış erkek olduğu çok bellidir. Bu arada dizinin dublör koordinatörü Ray Austin'in daha sonra yönetmen olarak sinemaya geçtiğini ve *The Virgin Witch* (1971) adlı lezbiyen bir vampir filmi çektiğini kaydedelim.

(4) Clemens aynı zamanda ülkemizde de bir zamanlar ilgiyle seyredilmiş *Profesyoneller (Professionals)* dizisinin yapımcısıdır.

(5) *New Avengers* dizisinde ise Steed'i Erol Kardeseci, yeni yardımcıları Purdey'i Işık Yenersu, Gambit'i Lemi Bilgin seslendirmiştir.

(6) *The Avengers*'ın Dr.Keel'li ilk sezonundaki bölümlerden yalnızca bir tanesi günümüze kadar gelebilmiş durumda. Dizinin bu sezondaki bazı bölümleri canlı olarak çekilip yayınlanıyorlar ve kalıcı olarak kayda alınmıyorlardı. Diğer bölümlerin kaydedildiği kasetler ise muhtemelen bir kez yayınlandıktan sonra üstlerine yeniden kayıt yapılıyordu. Anlaşılan ilk sezondan yalnızca tek bir bölüm 16 mm. filme aktarılarak muhafaza edilmiş.

(7) İngiltere kraliçesi tarafından şövalyelik nişanının kadınlardaki karşılığı olan 'Dame' ünvanıyla ödüllendirilmiş olan Rigg, seyrek aralıklarla da olsa hâlâ bazı televizyon dizilerinde ve filmlerde rol almayı sürdürüyor. *On Her Majesty's Service* adlı James Bond filminde, 007'nin karısını canlandırdı; bu, Bond'un sinemadaki ilk ve tek evliliğiydi. İlginçtir ki, bu filmde Blofeld kızlarından birini canlandıran Joanna Lumley, daha sonra *New Avengers* dizisinde Steed'in yardımcısı Purdey rolünü oynayacaktır.

(8) Dizi 1976'da *New Avengers* adıyla tekrar hayata döndürülmeye çalışılmıştır. Steed'in yanında bu sefer "Steed Kızı" olarak Purdey (Joanna Lumley) karakterinin dışında bir de Kung-fu uzmanı Mike Gambit (Gareth Hunt) adlı erkek karakter bulunmaktadır. Fransız ortaklı birinci sezondan sonra işin içine bir de 1977'de Kanada ortaklığı da girer ve böylece ikinci sezonun son kısımları Kanada'da çekilir. Ne var ki, bu yeni dizi 60'lı yılların dizisinin o eski havasını bir türlü 70'li yıllara taşıyamamıştır ve beklenen ilgiyi göremez. Macnee'nin kariyeri yalnızca bu televizyon dizileriyle sınırlı değil, sinema filmografisi bir hayli uzun. 1943'te sinemaya girmiş olan oyuncu *A View to a Kill* adlı Bond filminin yanısıra son yıllarda çok başarılı bir kurtadam filmi olan 1980 tarihli *The Howling* (*Çığlık*), bir mumyalar müzesinde geçen *Waxwork* (1988) ve *Waxwork II* (1992) adlı fantastik korku filmlerinde rol almıştı.

(9) Bu bağlamda Tara King'li maceralardaki Anne (Mother) kod adlı şeflerine değinmekte de yarar vardır. Steed gibi iyi giyimli bu kişi aynı zamanda kötürümdür ve tekerlekli sandalyede oturmaktadır. Ağzından hiçbir kelime çıkmayan ketum bir sekreter ona yardımcı olmaktadır. Sekreterin bu işi isteyerek mi yoksa istemeyerek mi yaptığı bir türlü belli değildir. Yapımcılar bu şekilde yine arka planda aristokrat sınıfının tükenmişliğini ima etmektedirler.

The Avengers bilindiği üzere bir süre önce Hollywood tarafından beyazperdeye uyarlandı ve gişede fiyaskoyla sonuçlandı.

kabuslar dedektifi
dylan dog

Karaca Savaş

1986'da Tiziano Sclavi tarafından yaratılan 'Kabuslar Dedektifi' Dylan Dog'un İtalya'da aylık 1 milyona varan tiraj rakamlarını yakaladığı kaydediliyor.

Şu anda dünyanın en önde gelen korku çizgi-romanı olan *Dylan Dog* geçtiğiniz aylarda ülkemizde uzunca bir aradan sonra yeniden piyasaya çıktı. 1986'da Tiziano Sclavi tarafından yaratılan 'Kabuslar Dedektifi' Dylan Dog'un İtalya'da aylık 1 milyona varan tiraj rakamlarını yakaladığı kaydediliyor. Dylan Dog, İngilizce'ye çevrilerek sınırlı ölçüde de olsa Amerikan çizgi-roman pazarına girmeyi başarabilen az sayıdaki İtalyan çizgi-romanlarından biri. Siması İngiliz aktör Rupert Everet'ten esinlenerek (1) çizilen Dylan Dog, polislikten ayrılmış ve daha çok doğaüstü olaylarla ilgilenen bir özel dedektif.

Ülkemizde ilk kez 1996-97 yılları arasında dergi formatında 10 sayı yayınlanmış olan *Dylan Dog* şimdi Oğlak Yayınları'nın 'Maceraperest Çizgiler' serisinden iki ayrı formatta kitapçılarda bulunuyor. İçinde bir kaç macera bulunan büyük boy 'albümler' belirli aralıklarla piyasaya sürülürken, Dylan Dog ile bir başka ünlü fantastik çizgi-roman kahramanı olan Martin Mystére'nin ortak maceralarının yer aldığı standart boydaki (ama bir hayli kalın) bir başka ürün de piyasada. Oğlak Yayınları'nın çıkardığı bu çizgi-romanlar ne yazık ki bu satırların yazarı dahil pek çoğumuz için astronomik ("kazık") sayılabilecek fiyatlar taşıyor. Çizgi-romanın iktisadi altyapısının bayilerde de satılan nispeten ucuz fiyatlı dergi

formatından yalnızca kitapçılarda satılan büyük boy, kalın ve de pahalı albüm formatına kayması, çizgi-romanın artık bir popüler kültür ürünü olma niteliğinin giderek yok olmaya başlayıp salt mutlu azınlığın tekelindeki "elit" bir burjuva zevkine haline gelmesi sonucuna bizi adım adım yaklaştırıyor. Oğlak Yayınları'ndan çıkan bütün *Dylan Dog*'ların tanıtımını yapacak -- ve de yapabilecek -- durumda değiliz ama bütçe sorunları nedeniyle bir tercih yapmak gerekirse Martin Mystére (MM) ile ortak maceraların yer aldığı kitaba öncelik vermek mantıklı görünüyor.

486 sayfalık *Dylan Dog & Martin Mystére*'de yer alan üç maceradan aslında ilk ikisi iki kahramanın ortak macerası, sonuncu macera ise MM'nin bağımsız bir macerası. Özellikle 'Son Durak: Kabus' adını taşıyan ilk maceranın şimdiye dek okuduğum korku çizgi-romanları içinde çok açık farkla en beğendiğim olduğunu tereddütsüz söyleyebilirim ve bu kitap, sırf bu macera için bile alınmaya değer. Dylan Dog Londra metrosunda, MM de New York metrosunda bazı korkunç halüsinasyonlar görürler. Kahramanlarımız, dünyanın altındaki metro hatlarıyla ilgili ilginç bir komplo teorisi geliştiren bir araştırmacıya ve insan kurban eden satanist bir tarikata ulaşırlar. Ancak iki kahramanın işbirliği, mazide aralarında yaşanmış trajik bir takım olaylara ilişkin bir giz nedeniyle biraz limonidir ve bugün yaşanmakta olan garip olayların da sanki bu gizle bir ilgisi vardır. Bu gizin ardındaki şaşırtıcı gerçeği okuyucunun önceden tam olarak öngörmesi olanaksız ama sonra geriye dönüp önceki sayfaları dikkatlice incelediğinizde bu şaşırtıcı gerçeğe olanak veren çok usta bir anlatısal ve ona bağlı görsel tasarımı fark edip bir kez daha hayret ediyorsunuz.

İkinci macera olan 'Dünyanın Sonu' aslında, 1996-97 yılları arasında yayınlanan *Dylan Dog* dergilerin 7. sayısındaki 'Alfa ve Omega'nın devamı niteliğinde. Korku türünde sayılamayacak bu maceranın ağır temposu bazı çizgi-romanseverlere pek çekici gelmeyebilir ama adeta epik niteliğinden dolayı kimilerinin de bir hayli beğenisini kazanabilir. Üçüncü macera olan 'Orman Cinleri' ise diğer iki maceraya oranla çok daha 'hafif' ama bir hayli eğlenceli bir macera. Her üç macera da daha önce hem Dylan Dog'da hem de MM'de çalışmış olan Giovanni Freghieri tarafından çizilmişler. Üçünün de senaryoları MM'nin yaratıcısı Alfredo Castelli'ye ait ancak doğal olarak iki kahramanın ortaklaşa yer aldığı ilk ikisine Sclavi de katkıda bulunmuş.

Bu arada Oğlak Yayınları'nın pahalı ve 'elit' albümlerinin yanı sıra Aksoy Yayıncılık, nispeten makul fiyatlı aylık çizgi-roman dergilerini yayınlamayı sürdürüyor. Daha önce 8. sayımızda tanıttığımız *giallo* çizgi-romanı *Kadın Dedektif* [aslında kriminolog!] *Julia* da bunlardan biri. *Julia*'nın özelikle 14. sayısındaki 'Avcı' adlı macera şimdiye dek yayınlanmış en dikkate değer maceralarından biri.

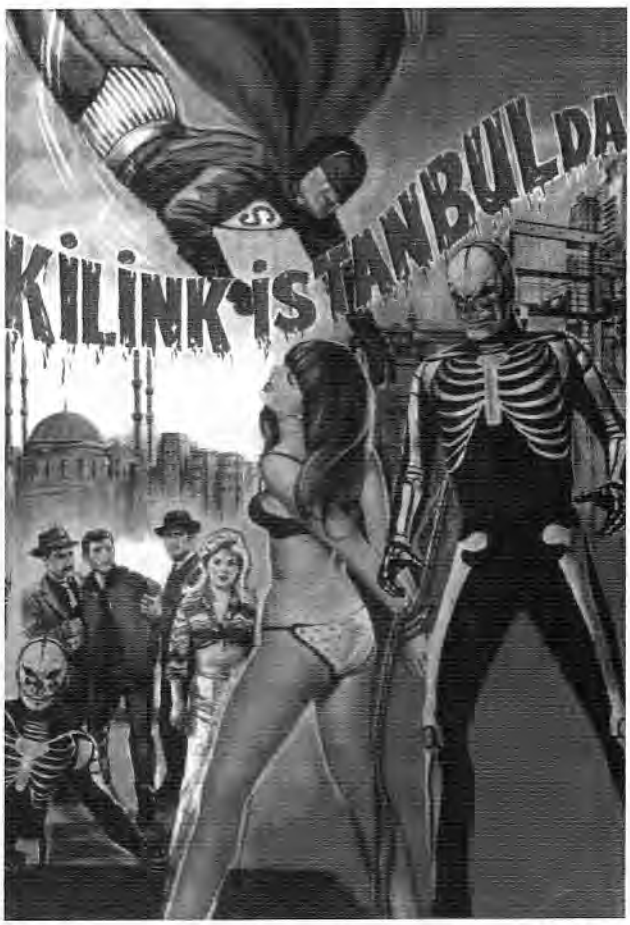
Geriye dönüp önceki sayfaları dikkatlice incelediğinizde bu şaşırtıcı gerçeğe olanak veren çok usta bir anlatısal ve ona bağlı görsel tasarımı fark edip bir kez daha hayret ediyorsunuz.

(1) Argento'nun yanından yetişme Michele Soavi'nin Sclavi'nin eserlerinden hareketle çektiği *Della morte Della amore*'de başkahramanı da Everett canlandırmıştı zaten.

Aşağıda: *Julia* no. 14
Yanda: *DD& MM*

kült filmlerimiz VCD'de

Karaca Savaş



Kilink İstanbul'da'nın Franco'nun çizgi-romanlardan esinlenerek çektiği filmlerden aşağı kalır bir yanı yok.

Özellikle 1960ların sonları ve 1970lerin başlarında Türkiye'de çekilen çok sayıda süper-kahraman filmi, yalnızca ülkemizde değil dünyada da "kült" film meraklılarının ilgisini çekegelmiştir. Bu filmlerden bazıları (örneğin, *3 Dev Adam, Yılmayan Şeytan, Süpermenler Olimpiyatta*) bir zamanlar Almanya'da, oradaki Türkiyeli göçmen seyirciler için video piyasasına sürülmüş, bazıları da (örneğin, *Süperadam İstanbul'da, Kaptan Swing*) ülkemizde özel tv kanallarında gösterilmiş olmalarına karşın özellikle siyah-beyaz olanları, örneğin neredeyse efsanevi bir ün kazanan *Kilink İstanbul'da*, ne yazık ki "kayıp film" statüsünde sayılıyordu. Bu filmlerin önemli bir bölümünün altında imzası olan yapımcı-yönetmen Yılmaz Atadeniz'in kendi filmlerinin izini sürdüğü biliniyor ve bazılarının özgün kopyalarını bulmayı başardığına ilişkin duyumlar alınıyor, ancak beklentilerin aksine söz konusu filmler bir türlü video piyasasına çıkmıyordu. Sonunda İstanbul'daki Fanatik adlı bir şirket Atadeniz'in bazı filmlerini "Fantastik Türk Filmleri' adıyla VCD formatında bandrollü olarak çıkardı. Fakat ne yazık ki, yaygın biçimde piyasaya süremedi. Bunlar, İstanbul, Beyoğlu'ndaki Atlas pasajında Atılgan adlı dükkanda bandrollü olarak satılıyorlar, diğer kentlerde ise, bu bandrollü kopyalardan edinmek için <skonuralp @yahoo.com> internet adresine başvurabilirsiniz.

Kilink İstanbul'da [1967] (siyah-beyaz) *Killing* adlı İtalyan foto-romanından uyarlanan filmde iskelet kostümlü caninin yanı sıra Kaptan Marvel ile Süperman karması olan süper-kahraman "Uçan Adam" var. Foto-romana sadık kalarak şiddet dozunu istim üstünde tutan bu filmde Kilink, esir aldığı genç kadınları acımasızca kırbaçlatıyor ve tabii başka işkencelere de tabi tutuyor. *Kilink İstanbul'da* gerek içinde barındırdığı sadizmin dozu gerek de genel havası itibariyle Jesus Franco'nun aynı dönemde çeşitli çizgi-romanlardan esinlenerek çektiği filmlerden hiç de aşağı kalır bir yanı yok açıkçası. Ata-

deniz'in verdiği bilgiye göre, *Kilink İstanbul'da* gösterime girdiği dönemde yıldız oyuncuların rol aldığı Yeşilçam filmlerinin ortalama hasılatından beş misli fazla hasılat yapmış. Atadeniz'in üçüncü Kilink filmi olan *Kilink, Soy ve Öldür* bir süre önce bir tv kanalında gösterilmişti ama ne yazık ki *Killink Istanbul'da*'nın devamı olan *Kilink Uçan Adama Karşı*'yı izleyebilme olanağından hala yoksunuz.

Kızılmaske [1968] (siyah-beyaz)
Atadeniz'in yalnızca yapımcı olarak imzasını taşıyan bu filmi o dönemdeki asistanı Çetin İnanç yönetmiş. Atadeniz'in ifadesine göre, ne yazık ki İnanç pek çizgi-roman meraklısı olmadığı için filmin popüler çizgi-romanla bağlantısı çok zayıf. Hatta filmin başlarında Kızılmaske'yi – Kapadokya'daki! – bir mağarada tahtta otururken gördüğümüz bir sahne ve tabii bir de kahramanın kostümü dışında filmin çizgi-romanla hiç bir ilgisi yok da diyebiliriz. Bu mahaldeyse film, herhangi bir kostümlü-maskeli kahraman filminden farksız. Oysa Tolgay Ziyal'in aynı yıl aynı adla çektiği diğer Kızılmaske filminde tamtam çalan Afrikalı yerliler, Kızılmaske'nin sevgilisi Diana (Nebahat Çehre!) ve köpeği Şeytan tam takım halinde mevcut, ama bu film ise piyasada herhangi bir formatta bulunmuyor. Bu arada belirtelim ki VCD'nin kapağındaki illüstrasyon aslında bambaşka bir filmin (*Süperadam İstanbul'da*) posterinden alınma, üstelik bu işlem sırasında o posterdeki "eastmacolor" ifadesi de alınmış! Bu arada VCD'deki filmin sonunun eksik olduğunu da ekleyelim.

Zorro Kamçılı Süvari [1969] (siyah-beyaz)
Başrolde Tamer Yiğit.

Maskeli Şeytan [1970] (siyah-beyaz)
Serinin en dikkate değer filmlerinden biri. Filmin başlarında bir grup haydut, yatakta çıplak bir kadınla (unutulmaz Melek Görgün) sevişmeye başlamak üzere olan bir adamı vurup öldürüyorlar. Fonda bir caz ritmi gerilimi arttırırken, anadan doğma bir haldeki kadın aradan sıvışıp bir ormana kaçıyor ve ormanda dehşet içindeki kadını haydutlar kovalıyor. (Cepheden belden aşağısı da kadraj içindeyken!) Tam enselendiği anda maskeli-kostümlü bir kahraman ve siyah yağmurluk ile siyah çizmeler içindeki yardımcısı (Feri Cansel) imdadına yetişip haydutların kıçına tekmeyi basıyorlar – mecazi anlamda değil, basbayağı!

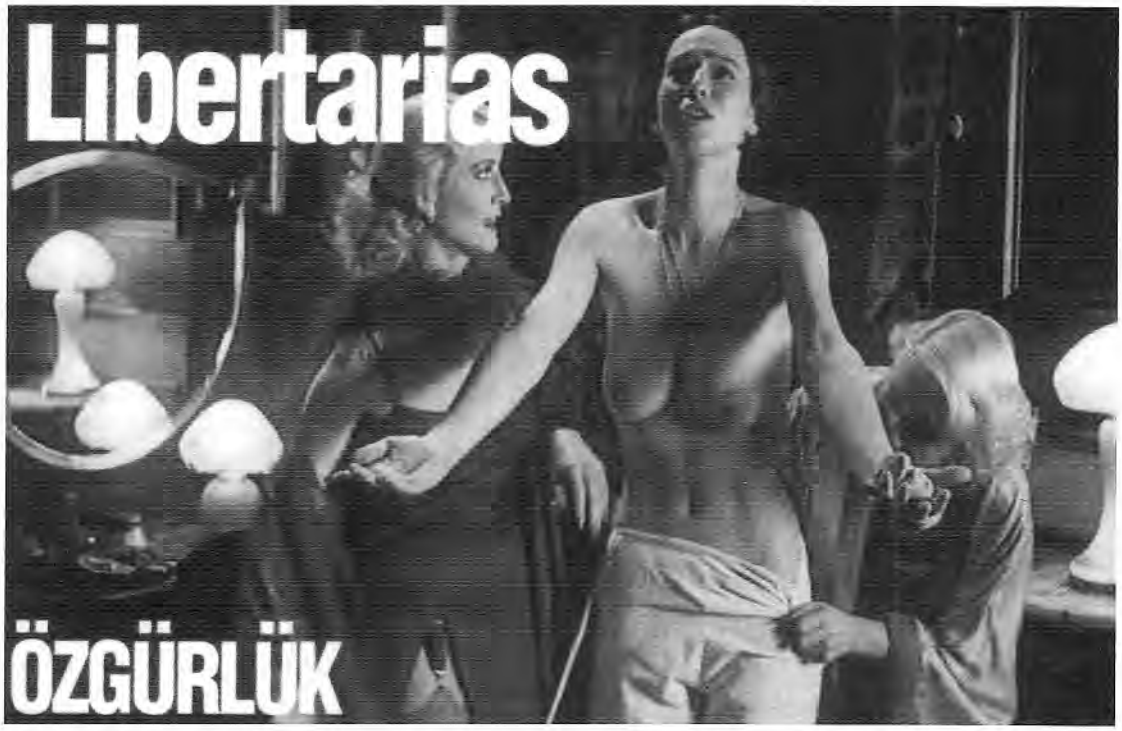
Belanın Kralı [1971] (renkli, çift VCD)
Feri Cansel'in bir diğer maskeli kahraman filmi. Filmin sonlarına doğru renk kalitesi bir hayli bozuluyor, besbelli temin edilen orjinal kopyanın son makarasındaki film çürümüş.

Yılmayan Şeytan [1972] (renkli, çift VCD)
Şimdiye kadar Almanya kökenli video kopyaları mevcut olan bu film de "Fantastik Türk Filmleri" serisinden VCD olarak çıktı. Gerek Fu Manchu tarzı makyajıyla Erol Taş'ın gerekse emrindeki öldürücü robotun da katkısıyla bir hayli eğlenceli bir seyirlik sunan ve eski bir Amerikan seriyalinin uyarlaması olan *Yılmayan Şeytan* ve esin kaynağı hakkında bkz. *Geceyarısı Sineması*, no. 9, sf. 15-16. Atadeniz, seriyalleri çocukluğunda izleyerek belleğine kazıdığını söylüyor ama *Mysterious Dr. Satan* adlı eski seriyalin özellikle ilk bölümlerini izleyip *Yılmayan Şeytan*'la sekans sekans karşılaştırdığınızda sevgili sinemacımızın belleğinin gücüne şaşmamakta bir hayli zorlanıyorsunuz açıkçası.

Piyasadaki Bazı Yabancı Film VCD'leri

Özgürlük / Libertarias (Türkçe altyazılı ve geniş kadraj [*widescreen*])
Geçen sayımızda tanıttığımız lezbiyen vampir filmi *La novia estrangata*'nın (Kanlı Gelin; *Bloodspattered Bride*; 1972) yönetmeni Vicente Aranda'nın nispeten yeni filmlerinden *Libertarias*'ın Boyut Sinema'dan çıkan VCD'si piyasada bulunuyor. *La novia estrangata* dahil genellikle kendine özgü 'feminist' alt-metinli filmleriyle dikkat çeken bu İspanyol (erkek!) yönetmenin feminist damarı *Libertarias*'da iyice tereddütsüz biçimde su yüzüne çıkıyor. Konusu

Mysterious Dr. Satan adlı eski seriyalin özellikle ilk bölümlerini izleyip *Yılmayan Şeytan*'la bire bir karşılaştırdığınızda Atadeniz'in belleğinin gücüne şaşmamakta zorlanıyorsunuz.



Rahibenin sığındığı genelev de kadın anarşistlerin baskınına uğrar ve devrimciler, fahişeleri "özgürleştirirler."

İspanya İç Savaşı sırasında geçen film, bulunduğu manastır anarşist devrimcilerin saldısına uğramadan önce genç bir rahibenin bir geneleve sığınmasıyla başlıyor. Ancak rahibenin sığındığı genelev de kadın anarşistlerin baskınına uğrar ve devrimciler, fahişeleri "özgürleştirirler." Genç rahibe, kadın devrimcilerin birinin yanında cepheye gider. Ancak erkek devrimciler, kadın yoldaşlarının silah altında bulunmasından pek hoşnut değildirler; kadınların cephe gerisinde kalarak 'kadın işlerini' üstlenip erkeklere destek olmasını tercih etmektedirler. Boyut Sinema'nın tanıtım fragmanlarında Aranda'nın geçtiğimiz sezonlarda sinemalarımızda gösterilen *Çıplak Bakış* adlı erotik filminin de VCD'sinin bulunduğu kaydediliyor.

Aç Gözünü / Open Your Eyes [*Abre los ojos*] (T. dublaj)
İspanya'nın umut vaat eden korku/gerilim yönetmeni Alejandro Amenabar'ın ikinci filmi olan *Aç Gözünü*, ülkemizde vizyona girdiğinde ne yazık ki çok sınırlı sayıda sinemada ve yalnızca bir kaç hafta gösterimde kalmış, pek dikkat çekmemişti. *Aç Gözünü*, önceden uzun boylu anlatılması durumunda izleme keyfini azaltacak tarzdaki filmlerden. Anıların, hayallerin, *deja vu*ların, rüyaların birbirine karıştığı ve bu karmaşa içinde gerçeğin ne olduğunun izinin sürülmesine dair bir çabayı anlatan film, hem böylesi bir karmaşa duygusunu hem de bu karmaşa içinde gerçeği aramanın ne kadar zor olduğunu, usta işi bir kurguyla izleyiciye aktarıyor. Bu karmaşanın ardında çelişkili istek ve arzular ve bunların tatmin edilmesinin önünde bir şekilde çeşitli engellerin olduğuna dair bir sezgi filmin dokusu içinden sızıyor. Filmin ikinci yarısında, başarılı bir müzik kullanımının da katkısıyla, yer yer bir hayli gerilimli ve bazen de tüyler ürpertici anlar yaşandığını eklemek gerekli. Finale doğru filmdeki esrarın çözümünün belki tatminden uzak olduğu söylenebilir ama *Aç Gözünü* kuşkusuz birden fazla defa izlenmeyi hak eden bir film. Tabii keşke dublajsız olsaydı.

Basit Bir Plan / A Simple Plan (T. dublaj)
Ülkemizde sınırlı ölçekte gösterime giren ve hak ettiği ilgiyi görmeyen bir film daha dublajlı olarak VCD piyasasında. Sam Raimi'nin 1999 tarihli bu filmi, bir grup dar gelirli insanın bir uçak enkazında buldukları yüklü

miktarda paranın yaşamlarını nasıl kabusa çevirdiğini anlatıyor. *Basit Bir Plan*, psikolojik gerilim türünün mütevazi bir başyapıtı sayılabilir. Sinemada kaçıranlar için bu dublajlı VCD, "hiç yoktan iyidir" çerçevesinde bir fırsat.

Kabus / The Stendhal Syndrome [*La Sindromi di Stendhal*] (T. dublaj)
Dario Argento'nun kızı Asia'yı başrolde oynattığı ve sinemalarımızda *Stendhal Sendromu* adıyla sınırlı ölçekte gösterime giren bu mükemmel *giallo* hakkında bkz: *Geceyarısı Sineması* no.1, sf. 27-28. Tabii ki film esas itibariyle sinema ortamında izlenmeyi gerektiriyor ve artık küçük ekranda izlemekten başka şans yoksa da dublajlı bir VCD'den daha iyi bir formatı hak ediyor (ama yine de, dilim varmasa da: "Hiç yoktan iyidir!")

Paganini (T. dublaj)
Ölümsüz Klaus Kinski'nin bu son filmi, aynı zamanda ünlü oyuncunun tek yönetmenlik denemesi. "Şeytan'ın Kemancısı" olarak da bilinen, "yarıdeli" Paganini rolü için Kinski gerçekten de biçilmiş kaftan. Kötü dublaj, bu ağır tempolu filmin havasını bir hayli bozsa da *Paganini* yurtdışında bile çok zor bulunan bir film olduğundan ülkemizde hangi formatta ve hangi koşulda olursa olsun piyasaya çıkması şaşırtıcı ve memnunluk verici.

Şeytanın Metresi / Serpent's Lair (T. dublaj)
ABD-Romanya ortak yapımı bir erotik-korku filmi! Bir kaç yıl önce *Doyumsuz ve Ölümcül* adıyla sinemalarımızda sınırlı ölçekte gösterime girmiş ve daha sonra bu adla video piyasasına da çıkmıştı. Jeffrey Reiner tarafından yönetilen filmin konusu, çıkış noktası olarak İbrani mitolojisindeki Lilith efsanesini alıyor. Fi tarihinde resmi Tevrat'ı derleyen isimsiz kalemler tarafından sansür edilerek metin dışı bırakıldığı anlaşılan ama uzmanlar tarafından özgün kadim metinlerde izi bulunan bu efsaneye göre Lilith, Adem'in Havva'dan önceki ilk karısıdır ve cinsel ilişkide pasif konumda kalmayı reddettiği için cennetten kovulmuştur. Bunun üzerine yeryüzüne inmiş ve uğradığı muamelenin acısını çıkarmak için pusuda beklemektedir. İşte *Şeytanın Metresi*, Lilith'in (jenerikte adı yalnızca "Lisa B." olarak geçen esmer bir dilber tarafından canlandırılıyor) günümüzde evli barklı bir adamı avucunun içine almasını anlatıyor. "Başyapıt" olmayabilir ama ilginç ve fena kotarılmamış bir film.

"Şeytan'ın Kemancısı" olarak da bilinen, "yarıdeli" Paganini rolü için Kinski gerçekten de biçilmiş kaftan.

"itibara mazhar" görülen bir isim

ROGER CORMAN

Kaya Özkaracalar

Festivalde, Corman'ın 1950'lerdeki düşük bütçeli filmlerinden hiçbir örnek olmaması bir eksiklikti.

Ed Wood'dan sonra bir diğer "kült" sinemacı daha İstanbul Film Festivali'nin ilgisine mazhar oldu: Roger Corman. Mühendislik eğitimi gören Corman, sinema kariyerine 20th Century Fox'da kuryelik gibi ayakişlerine bakarak başlamış! Corman'ın hayatının dönüm noktası ise, kısa sürede Amerikan B-sinemasının 1 numaralı stüdyosu haline gelecek olan American International Pictures'da (AIP) çalışmaya başlaması. Corman'ın 65 bin dolara malederek çektiği *The Day the World Ended*'in (Dünyanın Sona Erdiği Gün; 1956) beklenmedik bir ticari başarı elde etmesiyle hem AIP, hem de Corman'ın önü açılacaktı. İstanbul Film Festivali'nde Corman'ın yönetmenlik

kariyerinin bu ilk döneminden, yani 1950'lerdeki düşük bütçeli filmlerinden, özellikle bilimkurgu ürünlerinden hiçbir örnek olmaması bir eksiklik. Nükleer savaş sonrasında hayatta kalan az sayıda Amerikalı'nın atomik mutasyona uğrayarak canavarlaşmış nükleerzedelere karşı kendilerini korumaya çalışırlarken kendi aralarında birbirlerine düşmelerini anlatan *The Day the World Ended*, bir hayli başarılı bir gerilim/bilimkurgu filmi. George Romero'nun bu filmden çok daha ünlü olan *Night of the Living Dead* (Yaşayan Ölülerin Gecesi; 1968) filmi, bu filmden bir hayli esinlenmişe benziyor. Corman'ın diğer bilim-kurguları ise nispeten daha "hafif," daha "eğlencelik" ürünler. *It Conquered the World*'de (Dünyayı Fethetti; 1956) son derece genç bir Lee van Cleef, vampir bir Venüslü'yle mücadele ediyor, *Attack of the Crab Monsters*'da (Yengeç Canavarların Saldırısı; 1957) ise dikkatlice bakarsanız "atomik mutasyon ürünü" canavarların kostümlerinin altından oyuncuların ayaklarının görülebildiği kaydediliyor.

Festival programında yer alan *The Little Shop of Horrors* (*Küçük Korku Dükkanı*; 1960) gerçekten de Corman'ın en ünlü filmi. 2.5 (klavye hatası değil: iki buçuk!) gün gibi çok kısa bir sürede çekilen filmin öyküsü, yamyam bir bitkinin etrafında geçiyor. Bu korku/komedi filminde, Jack Nicholson da küçük ama unutulmaz bir rolde oynuyor.

Little Shop of Horrors'ın ardından Corman, 1960'lı yılların ilk yarısında birbiri ardına E.A.Poe uyarlamaları çekerek kariyerinin en "ciddi" dönemine girecekti. Biri hariç hepsinde emektar oyuncu Vincent Price'ın başrolde yer aldığı bu sekiz Poe uyarlamasının dördünün senaryosu ünlü Richard Matheson'a ait. *House of Usher* (*Usher'lerin Evi*; 1960) ile başlayan bu

seride Corman, aşırı düşük bütçeli, siyahbeyaz yapımları geride bırakarak 200,000 dolar gibi kendi standartlarına göre yüksek (!) sayılabilecek bütçelerle renkli ve sinemaskop ürünler verecekti; üstelik bu filmler iki hafta gibi yine Corman standartlarına göre bir hayli uzun (!) sürelerde çekilecekti. Festival programında Corman'ın bu Poe uyarlamalarından *House of Usher*'ın yanısıra çok yerinde bir seçimle bir de *Pit and the Pendulum* (Çukur ve Sarkaç; 1961 [bu filmin fotoromanı 1970lerde ülkemizde *Şatodaki Dehşet* adıyla yayınlanmıştı]) yer alıyor. *House of Usher*, Poe'ya nispeten sadık, *Dehşet Saati* adıyla programda yeralan *Pit and the Pendulum* ise bir hayli serbest bir uyarlama. İngiliz asıllı olmasına karşın daha çok İtalyan korku filmleriyle tanınan Barbara Steele'in tek Amerikan korku filmi olan *Pit and the Pendulum*'un avantajlarından biri korku sinemasının bu çok önemli kült oyuncusunun varlığı. Belki bugünün zevklerine göre kimileri için biraz "eski moda" kaldığı söylenebilir ama *Pit and the Pendulum*, antik şato mekanlarının çok başarılı bir biçimde kullanıldığı, gotik korku sinemasının güzel, Anglo-Sakson sinemaseverlerin tabiriyle "atmosferik" örneklerinden biri. Üstelik ilk izleyişte finale doğru bir sahnede insan neredeyse koltuğunda yerinden sıçrıyor. Hele *Pit and the Pendulum*'u sinema salonun karanlığında dev perdede izleyebilmek muhtemelen evde videoda televizyon ekranından izlemekten çok daha ayrıcalıklı bir deneyim olacaktır.

Corman, Poe uyarlamaları ile "yapım kalitesi" açısından kendisini "aşarken" (!?) aynı zamanda eski alışkanlıklarını da sürdürüyordu. Poe serisinde yer alan *The Raven*'ın (Kuzgun; 1963) çekimleri planlanandan bir kaç gün önce bitmiş ve böylece bu filmde Price'la birlikte yeralan Boris Karloff'un mukavelesinde öngörülen mesaisinden tasarruf sağlanmıştı. Corman, bu durumu derhal değerlendirerek kalan zamanda Karloff'la *The Terror* (Dehşet; 1963) adında bir film daha çekiverdi! Neredeyse doğaçlama olarak yazılan senaryo, Corman'ın denetiminde ama esas itibariyle onun asistanları tarafından filme alındı. Bu asistanlardan birinin adı da Francis F.

Coppola'ydı... Bu genç yeteneğe kendi imzasıyla ilk filmini yönetme şansını da Corman *Dementia 13* (1963) ile verecekti. Corman'ın bu dönemde eski alışkanlıklarını sürdürmesinin bir diğer örneği de AIP'nin ele geçirdiği bir Sovyet bilim-kurgu filmini Amerikalı oyuncularla çekilen yeni sahnelerin ilavesiyle baştan kurgulayarak meydana getirdiği filmlerdir. Corman'ın otobiyografisi boşuna *How I Made A Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime* (Holywood'da Nasıl 100

Corman, bir Sovyet bilim-kurgu filmini Amerikalı oyuncularla çekilen yeni sahnelerle baştan kurgulayarak yeni filmler meydana getirdi.

Üstte: *Monster*
Altta: *Carnasour 2*

Güzel kızları kaçıran yarı-insan deniz canavarlarının onları ne yaptığını merak ediyorsanız, bu filmde görüyorsunuz: ırzlarına geçiyorlar.

Film Yaptım ve Tek Bir Kuruş Bile Kaybetmedim) adını taşımıyor.

Aslında Corman'ın meslek yaşamında bir adet ticari başarısızlık var: 'sosyal içerikli' *The Intruder* (*Fitneci*; 1961). İstanbul Film Festivali programında yer alan ırkçılık karşıtı bu film, "hassas" konusundan dolayı yaygın biçimde gösterime girememiş.

Corman, Poe uyarlamalarından sonra dönemin modası neyse o tarzda filmler çekti, bazen de günün modasını belirledi. Hell's Angels adlı kötü-ünlü motorsiklet çetesinin bizzat rol aldığı *The Wild Angels* (Vahşi Melekler; 1966) ve uyuşturucu deneyimi eksenli *The Trip*(Yolculuk; 1967) Corman'ın kariyerinin üçüncü döneminin en ünlü filmleridir. Corman, 1970'de AIP'den ayrılarak kendi adına yapımcılığa girişti ve yönetmenliği bıraktı (AIP ise Corman'sız yola devam etmeyi başardı; 1980'lerin başına kadar kendi adıyla faaliyet gösteren şirket, daha sonra el ve isim değişimlerine uğradı; Orion'ın kökeni AIP'de yatar). Fakat Corman yıllar sonra yalnızca bir seferliğine, *Frankenstein Unbound* (1990) ile yönetmenlik koltuğuna yeniden oturur. Corman'ın son 30 yılda yapımcı olarak imza attığı 200 civarında filmin en ünlülerinden bazıları Filipinli sinemacılarla ortak-yapım olarak bu ülkede çekilen bir dizi kadınlar hapishanesi filmi (1971 tarihli *The Big Doll House*, vd.), Joe Dante'nin yönettiği *Piranha* (1978), *Jurassic Park*'tan esinlenen *Carnasour* (1993) ve *Vampirella* (1996). Corman'ın yapımcı olduğu oldukça ilginç bir film ise *Humanoids from the Deep* (diğer adı: *Monster*; T. vid. adı: *Denizde Vahşet*; 1980). *Kara Gölün Canavarı* tarzı filmlerde genç ve güzel kızları kaçıran yarı-insan deniz canavarlarının onları ne yaptığını merak ediyorsanız, bu filmde görüyorsunuz: ırzlarına geçiyorlar.

Bizim sine-estlerin Ed Wood'un farkına varmaları sanırım Tim Burton'ın filmi sayesinde olmuştu. Gerçi Corman'ın adı *auteur* söyleminin en gündemde olduğu uzak bir mazide "acaba *auteur* sayılmayı hak ediyor mu?" tarzı tartışmalarda bir hayli geçmiş ama galiba şimdi burada Corman'ın rağbet görmesi ile de bir eleştirmenimizin yurtdışındaki bir festivalde bu sinemacının eserlerinin toplu gösterisiyle karşılaşmasının payı olabilir gibi geliyor. Acaba bizim kendi Ed Woodlarımızın, Roger Cormanlarımızın burada dikkate alınması için değerlerinin önce yurtdışında anlaşılması ve bu sayede bazılarının kafasına dank etmesi mi gerekiyor?

yazar
(auteur)

Robert Stam
çev.: Savaş Arslan

Parisli bohemler ve entelektüellerin "kültürel alanı" ve *cinemateque*'in sinemaseverliğinin eklemlenmesinin bir ürünü olan *auteur*cülük (*auteruism*, yaratıcı/yazar), bir hareket olarak ilk kez savaş sonrası Fransa'sında ortaya çıktı. Felsefi olarak, *auteur*cülük varoluşçuluğun romantik bir çeşidiyle koşutlanmıştır; Sartre'dan alıntı yapan Bazin, sinemanın "varoluşunun, özünü önceliediğini" iddia eder. *Auteur*cülük 1957'de basılan bir yazıyla – *La Politique des auteurs* – André Bazin tarafından "kişisel etmeni, bir referans ölçütü olarak, sanatsal yaratıda seçme ve sonra da bunun kalıcılığını ve hatta bir işten diğerine ilerlediğini varsaymaya" dayalı çözümleyici bir süreç biçiminde toparlanmıştır.

*Auteur*cülüğe ancak 1950lerde rağbet edilmeye başlanmasına karşın, köken fikrin kendisi bazı açılardan gelenekseldir – sinemanın sanatsal meşruluk arayışının parçasıdır. Sinemanın "yedinci sanat" olarak karakterize edilmesi zaten örtük olarak sinema sanatçılarına yazarlar ve ressamlarla aynı statüyü vermişti. Griffith ya da Eisenstein gibi yönetmenler kendi sinemasal tekniklerini Flaubert ve Dickens gibi yazarların edebi araçlarıyla karşılaştırmışlardı. Hatta 1921'de filmci (*filmmaker*) Jean Epstein, "*Le Cinéma et les lettres modernes*'de," "yazar" (*author*) terimini filmcilere karşılık gelecek şekilde kullandı, bu esnada Louis Delluc ise Griffith, Chaplin ve Ince'in filmlerini "öncül-*auteur*cü" olarak adlandırılabilecek bir edayla çözümledi.

Savaş sonrası Fransa'sında *auteur*cü eğretileme (*metaphor*), film eleştirisi ve kuramında yapılandırıcı bir anahtar kavram haline geldi. "*The Birth of a New Avant-Garde: The Camera Pen*"de (1948), Alexandre Astruc romancı ya da şair gibi filmci de "ben" diyebilmeli önerisiyle sinemanın bir kişisel ifade aracı olduğunu öne sürdü. Astruc'un "*camero-stylo*'sundan" (kamera-kalemi) Metz'in *Language and Cinema*'daki "sinema ve *écriture*" tartışmasına kadar bir tür grafolojik betimleme (*trope*) çeşidi dönemin hakimi oldu. Film yapmayı ve [film hakkında] yazı yazmayı basitçe ifade edici yazımın iki biçimi olarak görerek, çoğu film eleştirmeni olarak başlayan Fransız Yeni Dalga yönetmenleri, yazısal (*scriptual*) eğretilemenin meraklısıydılar. Godard (1958) biraz melodramatik bir şekilde şöyle yazar: "İster boş sayfanın karşısında ister de stüdyoda olsun, bir daima yalnızız." *La Pointe courte*'yi yapmak üzere olan Agnés Varda da ifşaatıysa şöyledir: "Aynı birisinin bir kitap yazması gibi bir film yapacağım." Aynı zamanda Yeni Dalga yönetmenleri, hem izlenmesi gereken bir model hem de aşırı edebi yazılar biçimindeyken kaçınılması gereken bir düşman olan edebiyat hakkında tamamıyla muğlaktırlar. Estetik-ideolojik açıdan *auteur*cülük ayrı dönemlerin izlerini barındıran bir tür yazı kağıdı (*palimpsest*) biçimini almıştır: yazarın yaratıcı dehasına tapınmasıyla romantik, estetik zevkiyle modernistken, eş zamanlı olarak "yüksek" ve "aşağı" sanat arasındaki sınırları çözmesiyle de postmodern duyarlılığın bazı semptomlarını gösterir.

1951'deki ilk sayısıyla *Cahiers du cinéma* ana *auteur*cü organ haline geldi.

Auteur kuramının yeniliği, her ne kadar geleneksel anlamda bireysel yetenekleri yokeden güçlü bir makine olarak ele alınan bir dizgede çalışmış olsalar da bazı stüdyo yönetmenlerinin de _auteur_ olduğunu önermesiydi.

*Cahiers auteur*cü fikirleri yaymak için bazı silahlar kullandı: alaycı "en iyi on" listeleri, bazı yönetmenlerin "alegorik" olarak methedilmesi ve başkalarının da reddedilmesi, ve en favori yönetmenleriyle yaptıkları söyleşiler. *Cahiers* hem Fransız (Renoir, Cocteau, Bresson) hem de Amerikan (Hawks, Hitchcock, Welles) *auteur*leri hakkında yazılar yazıldı ve bunlarla söyleşiler yaptı. *Cahiers*, Hollywood'daki işlerinin kalitesi düştüğü önyargısıyla karşılaşan Lang'ın Amerika'da çektiği filmleri de

Bardot, Godard'ın *Le Mepris* filminde

savundu. *Cahiers* Hitchcock'un yalnızca Amerika'da çektiği filmleri savunmakla kalmadı ve iki dergi üyesi, Eric Rohmer ve Claude Chabrol, Hitchcock'tan işleri "suçun transferi" teması etrafında dönen teknik bir dahi ve engin bir metafizikçi olarak bahseden bir kitap bile yazdı.

Kokarcanın ayırt edici kokusu, kendisini güllerin kokusundan daha hoş ya da üstün kılmaz.

*Auteur*cü eleştirinin hazlarından birisi daha önce sezilmeyen bireysellik ve ayırt edici stilleriydi. *Auteur* kuramının "skandalı," edebi yazarla yönetmeni eşit prestijli olarak kutsamasında değil bu prestiji *kimin* verdiğinde yatar. Eisenstein, Renoir ve Welles gibi filmciler daima *auteur* olarak ele alınmışlardı çünkü kendi yapıtları üzerinde sanatsal bir kontrolleri olduğu biliniyordu. *Auteur* kuramının yeniliği, her ne kadar geleneksel anlamda bireysel yetenekleri yok eden güçlü bir makine olarak ele alınan bir dizgede çalışmış olsalar da Hawks ve Minnelli gibi stüdyo yönetmenlerinin de *auteur* olduğunu önermesiydi. Ama *auteur* kuramının önerisine göre, verili olarak güçlü yönetmenler, yıllar geçtikçe, Hollywood'un "hayal fabrikasında" çalışıyor olsalar *bile*, fark edilir bir stilistik ve tematik kişilik sergileyeceklerdir.

1957'deki köşe taşı yazısında, Bazin, favori yönetmenleri kusursuz üstatlar kılacak herhangi bir estetik "kişilik kültüne" karşı uyarmıştır. Bazin'e göre, *auteur*cülük başka yaklaşımlarla – teknolojik, tarihsel, toplumbilimsel – tamamlanmalıdır; büyük filmler yetenek ve tarihsel bir anın bahtlı bir kesişiminden doğar. Ara sıra ortalama bir yönetmen, – Bazin Curtiz ve *Casablanca*'dan söz eder – kendine özgü bir *auteur* özelliği olmasa da, tarihsel bir anı canlı bir şekilde yakalayabilir. Kalite kontrolü ise Hollywood'un iyi yağlanmış endüstri makinesinden garanti ve dahası belirli bir yetkinlik ve hatta seçkinliği de neredeyse temin eder.

"La Politique des *auteurs*," "kuram" olarak değil, sözlük anlamıyla "*auteur* politikası" olarak çevrilir. Fransa'da, *auteur*cülük yeni bir tür film yapmaya yol açan bir stratejinin parçası olmuştur. Truffaut ve Godard gibi eleştirmen-yönetmenler, katı üretim hiyerarşisi, stüdyo çekimlerini tercih etmesi ve geleneksel anlatı kalıpları olmasından ötürü istihzayla "cinéma de papa" olarak damgalanan kurulu sisteme saldırıp dinamitle kendilerine bir yer açıyorlardı. Birleşik Devletler'de *Film Culture*, Britanya'da *Movie* ve Brezilya'da da *Filme Cultura* ile uluslararası alanda da yaygınlaşan *auteur*cülük farklı mekanlarda değişik renkler kazandı; Britanya'da Leavisite eletiriyle koşut gitti, Birleşik Devletler'de de "yeni eleştiriyle." "1962'de *Auteur* Kuramı Üzerine Notlar" adlı yazısında Andrew Sarris, Amerikan sinemasının üstünlüğünü ileri sürmek için *auteur* kuramını milliyetçi bir araca dönüştürdü. Sarris, ihmalci ve etnosentrik bir şekilde "dünyanın geri kalanı" ola-

rak adlandırdığı şeyden Amerikan sinemasının "sürekli üstünlüğü" nosyonuna "eleştirmenlik itibarını dayandırmaya" hazır olduğunu ilan etti. Sarris bir *auteur*ü fark etmek için üç ölçüt önerdi: (1) teknik yetkinlik, (2) ayırt edilebilir kişilik, ve (3) kişilik ve malzemenin geriliminden çıkan iç anlam.

Pauline Kael "Çemberler ve Kareler" (1963) adlı karşı yazısında bu üç ölçütün yanılgılarını buldu. Kael'e göre, teknik yetkinlik geçerliliği zor olan bir ölçüttür çünkü Antonioni gibi bazı yönetmenler yetkinliğin *ötesinde*; tam da teknik yetkinlik fikrini sorgulamışlardır. "Ayırt edilebilir kişilik" anlamsızdır çünkü nadir olarak yeni bir şey denediklerinden stilleri fark edilebilir olan tekrarcı yönetmenlere önem vermektedir. Kael'in benzetmesine göre, kokarcanın ayırt edici kokusu, kendisini güllerin kokusundan daha hoş ya da üstün kılmaz. Kael, son olarak ise, imkan dışı müphemliğinden ve "örüntülerin (*plot*) gediklerini stille dolduran çentikçileri" kayırmasından ötürü "iç anlamı" da defeder. Ancak Sarris-Kael tartışmasının fevri ortak varsayımlarını gölgeler – filmler ve yönetmenlerin karşılaştırmalı olarak sıralanmasıyla ilgilenen film kuramı/eleştirisinin değerlendirmeci olması fikri, anlayışı. En azami noktasında, bu yaklaşım karşılaştırmalı hünere dair dalaşmaları ve eleştirel itibara ilişkin pervasız iddialaşmaları sterilize etmiştir. Keyfi zevkler, sözde katı hiyerarşiler kisvesine bürünmüştür.

*Auteur*cülük 1960ların sonları ve 1970lerde ortaya çıkan ve birey olarak *auteur*lerin yaratıcı iradelerinin ifadesi olan film anlayışıyla daha az ilgilenen bir kuram olan dilbilim merkezli göstergebilim tarafından yeraltına itilmiş ve yerinden edilmiştir. *Auteur*cülük yüzeydeki ipuçları ve semptomlara bakarak bir yazarvari kişilik arayan ve inşa eden bir tür dizge ortaya koymuştur. *Auteur*cülüğün bu dizgeci yanı onu bir tür yapısalcılıkla uzlaştırılabilir hale getirmiştir; bu da, Geoffrey Nowell-Smith'in *Visconti* (1967), Peter Wollen'in *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (1998) ve Jim Kitses'in *Batı Ufukları* (1969) çalışmalarında örneğini bulup "*auteur*-yapısalcılık" denilen tuhaf bir kullanışlı-evliliğe yol açmıştır. *Auteur*-yapısalcılar yönetmenin adını tırnak içinde vererek *auteur*ün kanlı canlı bir kişiden çok eleştirel bir inşa olduğu fikrini vurgularlar. Derin anlamlarının anahtarı olarak, sözgelimi John Ford filmlerindeki çöl ve bahçenin kültür/doğa ikili karşıtlığı gibi, bazı yönetmenlerde tipik biçimde yinelenen stilistik figürler ve tematik ön motiflerin altında akan saklı yapıcı karşıtlıkları aramışlardır. (Burada yapısalcılığın iki numaralı tarafı keyfi şekilde ayrıcalıklı kılma gücü ayırt edilebilir.)

Ancak "*auteur*-yapısalcılıktaki" tire nihayetinde vurgulanmalıdır çünkü kuram yazarlığın bireyciliği ve mitin kolektifliği arasında parçalanmıştır. "Dil yazarı söyler," ve "ideoloji özneyi söyler," şeklindeki yapısalcı iddia yazarlık ajansına çok az yer bırakır. Yapısalcılar ve post-yapısalcılar, sinemayı diğer sanatlar tarafından çoktan terk edilmiş yarı-dinsel bir romantizmin (Sarris'in "panteon" kavramı tanrı-gibi sanatçıya olan hürmeti akla getirir.) son kalesi haline getiren bir kuramı formüle etmesinden dolayı *auteur*cülüğü hor görmüşlerdir. Hem yapısalcılık hem de post-yapısalcılık, yazarı bir kök noktası değil bir "yer" (*site*) olarak görmeyi tercih ederek metnin salt kökeni ve yaratıcı kaynağı olan yazar nosyonunu göreceleştirmiştir. Roland Barthes'a göre "yazar" yazının bir çeşit yan ürünü haline gelmiştir. Dilbilimsel anlamda özne /değiştirici "ben" nasıl "ben" diyen durumdan fazla değilse, yazar da yazma durumundan fazla değildir. Barthes'a göre bir metnin birliği, kökünden değil yöneliminden türer. Barthes demagogvari bir edayla "yazarın ölümü" ve "okurun doğumundan" söz eder.

Bu arada, Foucault ise fikirler tarihinin "bireyselleşmesinin" bir örneği olarak 18inci yüzyılın kültürel ortamında yazarın ortaya çıkmasını konumlandırmıştır. Foucault "söylemin yayılmacı anonimliğinin" gelecekte geçici bir zaman-bazlı kurum olan yazarlığın yerini alacağının düşündüğünden "yazar işlevinden" söz etmeyi tercih eder. Sonuçtaysa film yazarı, bir metnin

Barthes'a göre "yazar" yazının yan-ürünü haline gelmiştir. Barthes demagogvari bir edayla "yazarın ölümü ve okurun doğumundan" sözeder.

Auteurcülük artık polemiğe yol açmamaktadır çünkü bir parça da olsa kazanmıştır. Bugün auteurcülük bir çok çekinceleri olanlarca bile uygulanmaktadır.

yaratıcı kaynağı olmaktan çıkarak okuma ve seyretmenin tarihsel olarak kurulan yollarıyla bir grup filmin kesişiminden üreyen değişken bir söylemsel kurulum haline gelmeye eğilimlidir. Bu hümanizm-karşıtı okumadaki yazar diasporikleştirilmiş; *"söyleme," (enunciation) "özneleştirme"* ve *"écriture"* gibi daha soyut, kuramsal durumlarla kaynaşmıştır. (Şüpheciler, yazarın ölümünü ilan eden post-yapısalcı yazarların kendilerinin kutsanmış yazarlar, hatta yıldızlar, olduğunu ve bu soyluluk unvanlarını da toplamayı ihmal etmediklerine dikkat çekerler.)

*Auteur*cülük daha pratik açılardan da eleştirilmiştir. Denmiştir ki, *auteur*cülük üretim koşullarının etkisini azımsar. Filmci ağa düşmemiş bir sanatçı değildir; maddi kısıtlamaların batağındadır; teknisyen, kamera ve ışıkların gürültüsü ve seslerin karmaşası ile sarmalanmıştır. Hapishanedeki şair bir mendil üzerine şiirlerini yazabilir ama bir filmci para, kamera ve negatife ihtiyaç duyar. Ayrıca film yazarı işbirlikçilere ihtiyaç duyar. Düşük bütçeli bir film bile geniş bir zaman diliminde çalışan bir grup insanı içerebilir. Müzikal gibi bir tür ise besteci, müzikçi, koreograf ve set tasarımcılarının etkin bir yaratıcı katılımlarını gerektirir. Yazarlar, görüntü yönetmenleri, besteciler, yıldızlar ve şirket idarecilerinin tamamı film yazarlığına katkıda bulunurlar. Bu arada, Thomas Schatz gibi endüstri kökenli eleştirmenler yazarların dehasından değil Bazin'in "dizgenin dehası" olarak adlandırdığı şeyden söz ederler – yani, iyi finanse edilip yeteneklerle doldurulmuş endüstriyel makinenin yüksek kaliteli filmlere dönüşme kapasitesi. *Auteur*cüler *kişisel* stil ve mizanseni vurgularken, Bordwell, Staiger ve Thompson "klasik Hollywood sineması" üzerine olan yapıtlarında ana özellikleri anlatısal birlik, realizm ve görünmeyen anlatım olan homojen bir vücudun *kişisel olmayan* ve standartlaşmış "grup stilini" vurgularlar. Toparlarsak, tutarlı her yazarlık kuramı, filmsel yazarlığın maddi durumlar ve personel anlamındaki değişik çapraşıklıklarını göz önünde bulundurmalıdır.

*Auteur*cülük televizyon gibi komşu medyalara da uygulanabilmesi için düzenlemelere tabi tutulmalıdır. Bazılarına göre televizyondaki gerçek *auteur*ler Norman Lear ve Stephen Bochco gibi yapımcılardır. Televizyon reklamı yönetmenleri (örneğin Ridley Scott ve Alan Parker) sinemaya geçerse ya da prestijli yönetmenler (örneğin David Lynch, Spike Lee, Jean-Luc Godard) reklam çekerse, ya da Michelangelo Antonioni Renault için psikodelik bir spotun koreografisini yaparsa, bu kişilerin yazar olarak konumlarına ne olur? Her zaman ve her durumda *auteur* olarak kalırlar mı, ya da *auteur*lük konumları araç, ortam ve biçime bağımlı mıdır?

Auteur kuramı hem ticari Hollywood hem de Avrupa sanat sinemasında köken bulmaya eğilimlidir, ve alternatif pratikler tarafından biraz da olsa bozguna uğratılırlar. Pam Cook gibi *avant-garde* partizanları *auteur*cülüğü deneysel sinemaya yer bırakmama hatasına düşmesinden ötürü tenkit etmişlerdir. Dolayısıyla *auteur*cülük Michael Snow ya da Hollis Frampton'un işlerine toslamaktadır. Grupo Cine de la Base gibi siyasi film kolektifleri tarafından da tamamıyla çökertilir. Aslında, daha kolektif ve eşitlikçi modelleri seçen solcu film eylemcileri doğal olarak *auteur*cülüğün altında yatan hiyerarşik ve otoriter varsayımlara kuşkuyla bakarlar. Marksistler ayrıca *auteur*cülüğün sonuçta yeteneğin hangi siyasi ya da ekonomik koşulların hakim olduğunu "dışlayacak" olmasına dayalı tarihsel olmayan varsayımını eleştirirler. Bu arada Üçüncü Dünya eleştirmenleri *auteur*cülüğe farklı tepkiler vermişlerdir. Brezilyalı filmci/eleştirmen Glauber Rocha 1963'te "eğer ticari sinema gelenekse, *auteur* sineması da devrimdir," diye yazar. Ama 1969'da Arjantinli solcu filmciler Fernando Solanas ve Octavio Getino ("ikinci sinema" dedikleri) *auteur* sinemasına siyasi olarak zararsız ve sistemle kolaylıkla uzlaştırılabilir olmasından ötürü takılmışlar ve kolektif, militan ve eylemci olan "üçüncü sinemanın" tarafını tutmuşlardır.

Feminist analizciler de *auteur*cülüğe

dair muğlak ifadelerde bulunmuşlardır. Bir yandan, "kamera kalem" gibi betimlemelerin fallosentrik vurgularına ve "cinéma de papa" ve "yazarın ölümünün" yerilmesindeki örtük Odipal altyapıya işaret etmişlerdir. Diğer yandan da, Sandy Flitterman-Lewis ve Judith Mayne gibi kuramcılar ise Germaine Dulac, Ida Lupino ve Dorothy Arzner gibi kadın *auteur*lerin farkına varılması gerektiğini belirtmişlerdir. 1973 gibi erken bir tarihte, Claire Johnston *auteur* kuramının önemli bir müdahaleyi belirlediğini savlamıştır: "normatif özelliklerinden arındırılmış yönetmenlere göre yapılan bir film sınıflandırılması sinema deneyimimizin aşırı derecede üretici bir düzenlenme yoludur."

Bugünse, *auteur*cülük artık şiddetli polemiklere yol açmamaktadır; aslında, Dudley Andrew gibi bazı isimler *auteur*cülüğün "rönesansından" bile söz etmektedirler. Ancak *auteur*cülük artık polemiğe yol açmamaktadır çünkü bir parça da olsa *kazanmıştır*. Bugün *auteur*cülük "kuram" açısından bir çok çekinceleri olanlar tarafından bile uygulanmaktadır – Ingmar Bergman, Woody Allen ya da Pedro Almodovar' ın filmlerinin "arkasında" yatan hayali kişiyle süregiden bir diyalog şeklinde filmle aralarında hissi bir ilişki hayal eden film akademisyenlerince bile. *Auteur* kuramına çeşitli karşı çıkışlar olsa da, müzeler hala belirli yönetmenlerin işlerini gösteren retrospektifler düzenlemekte, film dersleri yönetmenler etrafında dönmekte ve film hakkında yapılan yayınlar *auteur* çalışmalarına öncelik verme eğilimindedir. David Bordwell'e göre, "akademik film çalışmalarının kurumsal ortamı açıklamacı, temelde *auteur* merkezli eleştirinin bir sonucudur." Ve genelde insanların hızla artan bir bölümü filmleri yıldızlar ve türler açısından değil *auteur*ler açısından seçme eğilimindedir. Tümüthy Corrigan'a göre *auteur*cülük, "bir *auteur*ün potansiyel kült konumuna seslenen ve bununla eşlenen dağıtım ve pazarlama amaçlarına bağlı bir eleştirel kavram olarak seyirci tepkisini örgütlemek için kullanılan bir ticari strateji" haline gelmiştir.

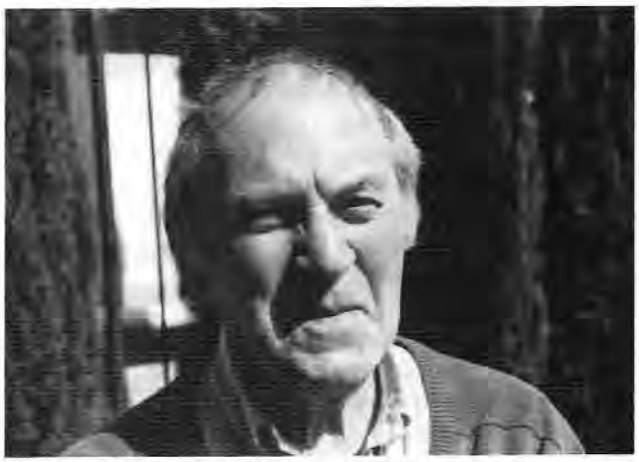
Her durumda *auteur*cülük kendisinden önce gelen metodolojilerin, özellikle izlenimcilik (yalnızca eleştirmenin duygulanımları ve zevklerine dayalı filmlere ilişkin bir tür sinirsel (*neuro-glandular*) tepki) ve toplumbilimcilik (hikaye ya da karakterlerin algılanan ilerici ya da gerici siyasi özleliklerine dair indirgemeci bir görüşe dayalı değerlendirmeci bir yaklaşım), ötesinde bir ilerlemeyi açıkça temsil eder. Ayrıca *auteur*cülük ihmal edilmiş filmler ve türler için değerli bir kurtarma operasyonu yapmıştır. Şaşırtıcı yerlerde yazarsal kişilikler ayırt etmiştir – özellikle Samuel Fuller ve Nicholas Ray gibi Amerikan B-filmciler. Edebiyattan gelen bir yüksek sanat önyargısından bazı türlerin tamamını kurtarmıştır – gerilim, western ve korku filmi. *Auteur*cülük film kuramı ve metodolojisine açık bir özsel katkıda bulunmuştur. *Auteur*cülük ilginin filmlerin kendisine ve yönetmenin stilistik imzasının yeri olan mizansene yönelmesini zorlamıştır. *Auteur* çalışmaları bugün bir yönetmenin işini bireysel dehanın bir ifadesi olarak değil, tersine bir biyografi, bir ara-metin, bir kurumsal ortam ve bir tarihsel anın karşılaşma yeri olarak görme eğilimindedir. Bakhtinci bir "trans-dilbilimsel perspektif" içinde, sözgelmi sanatçılar yaratıcıdır ama *ex nihilo* (hiçten) yaratmazlar, tersine bütünsel bir şekil verici rolü kaybetmeksizin kendilerinden önce var olan sesleri, ideolojileri ve söylemlerin "orkestrasyonunu" yaparlar. Günümüz *auteur* çalışmalarının çoğunluğu bir yönetmenin işinin hem tür, teknoloji, stüdyolar ve aracın dilbilimsel yönergeleri gibi kişisel-dışı ögelerin aracı olduğu *ve* hem de kişisel olabildiği yolları vurgulamak için romantik bireyci *auteur*cülük yükünden kurtulmuşlardır.

Auteur çalışmaları bugün bir yönetmenin işini bireysel dehanın bir ifadesi olarak değil, tersine bir biyografi, bir arametin, bir kurumsal ortam ve bir tarihsel anın karşılaşma yeri olarak görme eğilimindedir.

Kaynak: "Introduction to Part I: The Author" Robert Stam ve Toby Miller (ed.) *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.

mickey knox ile söyleşi

Cenk Kıral



Sergio Leone'nin en başarılı iki westerninin (*The Good, The Bad and The Ugly*; İyi, Kötü ve Çirkin - İkç ve *Once Upon a Time in the West*; Bir Zamanlar Batıda – BZB: *Batıda Kan Var*) İngilizce versiyonlarının unutulmaz diyaloglarının yaratıcısı Mickey Knox, Leone ile çalıştığı günler hakkında Cenk Kral'la konuştu:

Leone yönetmenliğe geçmeden önce mükemmel bir film teknisyeniydi ama yönetmen olarak iletmek istediği bir düşüncesi yoktu.

C.KIRAL: Başlamadan önce, bana bu söyleşi için zaman ayırıp yardımcı olduğunuzdan dolayı çok teşekkür etmek istiyorum. Hiç şüphesiz hem Leone'nin en iyi iki western filmine büyük katkılarınız oldu hem de bu filmlerin çekim aşamalarının en önemli tanıklarındansınız.

M.KNOX: Daha önce de söylediğim gibi, Leone oldukça sığ biriydi. Yönetmenliğe geçmeden önce mükemmel bir film teknisyeniydi ama yönetmen olarak iletmek istediği hiç bir düşüncesi yoktu. Örneğin, Martin Scorcese, Orson Welles ve diğer büyük yönetmenler hep bir şeyler vermek istemişlerdir ve bu durumu filmlerinde de görmek mümkündür. Sergio Leone'nin onlar gibi hatırlanacağını hiç sanmıyorum çünkü verebileceği bir şeyi yoktu.Onun filmleri peri masallarıydı sadece.

C.KIRAL: Gerek sinema dergilerinde gerekse internette bir çok izleyici Leone' nin filmlerinde bir çok şey bulduklarını söylüyorlar. Filmlerinden gerçekten zevk alan çok sayıda hayranı var.

M.KNOX: Bu doğal bir şey çünkü filmleri seyir zevki veren hareket dolu yapımlar.

C.KIRAL: Bize Leone ile çalışırken görevinizin ne olduğunu ve nasıl tanıştığınızı anlatır mısınız?

M.KNOX: Sanırım eski bir arkadaşım olan Eli Wallach sayesinde tanıştım onunla. İkimizde aynı menejerle çalışıyorduk ve bu menejer Sergio'yu İKÇ' nin New York'taki seslendirme çalışmasını benim yönetmem konusunda ikna etmiş. Bunun anlamı benim bütün filmi düzgün bir İngilizceye aktarmam anlamına geliyordu. Bütün diyalogları ben hallettim. United Artists bana "Burası Amerika, senkron mükemmel olmalı!" direktifini vermişti, yani dialoglar dudak hareketleri ile uyum içinde olmalıydı. Ama bunu sağlamak o film için pek de kolay bir iş değildi. Ses sorunu Sergio'nun umurunda değildi çünkü bütün filmlerinin seslendirilmesi film bittikten sonra yapılmaktaydı. Çoğu zaman değişik oyuncular diyalogları seslendirdiklerinden bu, Sergio'ya seslendirme sorununu düşünmeden görselliği istediği gibi şekillendirmesine olanak sağlıyordu. Zaten o da bu durumu sonuna kadar kullandı.

C.KIRAL: Senaryo yazım aşaması nasıl ilerliyordu? Yani diyaloglar senaryonun içinde yer alarak mı geliyordu yoksa hepsini siz mi yazıyordunuz?

M.KNOX: Şöyle çalışıyorduk: Sergio'nun elinde İtalyanca'dan oldukça kötü bir biçimde çevrilmiş olan bir metin oluyordu, zaten Amerikalı oyuncularda sahneyi oynarlarken çoğunlukla diyaloğları kafalarına göre değiştiriyorlardı.O yüzden, yapabildiğim kadarı ile, dudak hareketlerine göre durumu yeniden ayarlıyordum. Alman oyuncular Almanca, İspanyollar İspanyolca, Çinliler de Çince konuşmak durumundaydılar ama sonuçta hepsinin dönüp dolaşıp geleceği yer İngilizce'ydi. Ben ne konuşulduğunu anlıyordum çünkü senaryonun İtalyancası elimdeydi. Söylediklerinin altında yatan "anlamı" görebiliyordum. Benim derdim sadece hikayenin akışını sağlıyacak nitelikte değil aynı zamanda dudak hareketlerine de uyacak diyalogları bulmaktı. Bu öyle kolay bir iş değildir. Aslına bakarsanız, "dudak hareketleri ile uyumlu senaryo" denilen böyle bir metni yazmak 6 haftamı almıştı. Genel olarak normal bir film için bu süre benim için 7-10 gün arasındadır. Ama o film, İKÇ, pek de normal bir film değildi.

C.KIRAL: Yani Leone ile çalışmaya başladığınızda filmin İtalyanca senaryosunda diyaloglar zaten verilmişti diyebiliriz değil mi? İsterseniz şimdi biraz da BZB hakkında konuşalım, ne de olsa sizin fimin yapımındaki payınız İKÇ'den çok daha fazla. Çalışma nasıl yürütüldü bu filmde?

M.KNOX: O filmde bütün diyaloglar İtalyanca olarak hazırlanmıştı. Bana düşen onları İngilizce'ye uyarlamaktı ki -- bu, bir çok durumda, özellikle bir Sergio Leone filminde, bir çok garip ifadenin İngilizce'deki eşdeğerini -- aynısını demiyorum -- bulmak anlamına gelmekteydi çünkü eğer İtalyanca'dan İngilizce'ye doğrudan çevirecek olursanız hiç bir şey ifade etmeyecektir.

C.KIRAL: Peki "İki çeşit mahmuz vardır..." gibi meşhur tek cümlelik replikler söz konusu? Bunların hepsini siz mi yazmıştınız?

M.KNOX: İKÇ'de hep Leone'nin hedeflerini göz önüne almaya çalıştım. Senaryoya kendi fikirlerimi sokmaya çalışmadım. Çoğu onun fikridir. Bazen de oyuncunun. Ama Leone o konuda oldukça iyiydi. Ne istediğini biliyordu ve bir mizah anlayışı olduğunu söyleyebilirim. Yani o 'tek cümlelik' replikleri kendisi İtalyanca yazıyordu ve sonra İngilizceye çevirtiyordu. Ama bazıları için bu söz konusu değildi. İşte böyle durumlarda Amerikancasını yaratmak durumunda kalıyordum. Her dilde olduğu gibi İtalyan esprilerini, nüktelerini ve hazır cevaplılığını başka bir dile çevirmek hiç de kolay bir iş değildir.

C.KIRAL: Leone nasıl biriydi?

M.KNOX: Şöyle açıklayayım. Kaldırımın kenarına kıvrılmış susuzluktan ölmek üzeresiniz.Üzerinizden atlayıp yoluna devam eder. Başkalarının duygularına ve düşüncelerine hiç önem vermezdi. Çok sert bir adamdı. Bu yönünü hiç sevmezdim. Bir örnek vereyim size: BZB'nin çekimleri sırasında Monument Valley'de yerlilere ait bir otelde kalıyorduk. Akşamları bütün ekip yemek sonrası garsonlara iyi bir bahşiş bırakıyordu çünkü bu kişilerin yaşamak için tek kazançları buydu. Sergio bir kez bile bahşiş bırakmadı. Konuyu kendisine açtığımda servis ücretinin ödediği paranın içinde olduğunu söyledi bana. Ben de o paradan çalışanlara çok az bir şey kaldığını ve bu nedenle bahşiş almayı umduklarını açıkladım.

C.KIRAL: Peki daha sonra bahşiş verdi mi?

M.KNOX: Hayır, hiç bırakmadı.

C.KIRAL: Sanırım bu münakaşa sizinle Leone arasında bayağı sorun yarattı. *Tender Comrades* adlı kitabınızda bu olayı aranızdaki ilişkinin bitiş nedeni olarak gösteriyorsunuz.. Gerçekten o kadar kötü bir tartışma mıydı bu?

M.KNOX: Aslında saçmasapan bir tartışmaydı. Bugün olsa öyle davranmam. Hep o saçma bahşiş olayı ve Leone'nin katılığı yüzünden oldu.

C.KIRAL: Ve yollarınız ayrıldı.

M.KNOX: Evet, hemen o gün.

C.KIRAL: Leone sette nasıl bir yönetmendi? Sert miydi, heyecanlı mıydı,

Alman oyuncular Almanca, İspanyollar İspanyolca, Çinliler de Çince konuşmak durumundaydılar ama sonuçta hepsinin dönüp dolaşıp geleceği yer İngilizce'ydi.

yoksa oldukça sakin miydi?

M.KNOX: Gergin ama kendine hakimdi. Yani demek istediğim ekip kendisine büyük saygı gösteriyordu çünkü ondan herkesin ödü kopuyordu. Ne istediğini bilen biriydi. Ne yapmak istediğinden emin olamayan öteki yönetmenler gibi değildi. Kafasında çekimi bitirmişti bile. Hatta BZB'nin müziği film bitmeden önce hazırlanmıştı. Yani önceden her şeyi biliyordu. Her sahne için müziğin nasıl olacağını tasarlamıştı. Çekimleri bitmeden müziği hazır olan film sayısı pek fazla değildir sanırım. Film çekilirken sette müziği çalınırdı.

Leone, gergin ama kendine hakimdi. Ekip kendisine büyük saygı gösteriyordu çünkü ondan herkesin ödü kopuyordu. Ne istediğini bilen biriydi.

C.KIRAL: BZB'nin setindeki genel havadan bahsedebilir misiniz?

M.KNOX: İyiydi, oldukça iyi. İyi oyuncularla çalışıp iyi bir performans alıyordu. Ünlü yıldızlarla da çalıştı, zaten onlar da ne yapacaklarını bilen insanlardı. Leone hepsiyle iyi ilişkiler içindeydi.

C.KIRAL: BZB'nin çekimlerinde aktörler Leone ile çalışmaktan memnun muydular?

M.KNOX: Aktörlere çok iyi davranırdı. Aktörler yakın çekimi pek severler, bilirsiniz. Henry Fonda bir keresinde meslek yaşamında hiç bu kadar muhteşem yakın çekim vermediğini söylemişti bana.

C.KIRAL: İki farklı kültürden gelmeleri nedeni ile İtalyanlar ile Amerikalılar arasında herhangi bir sorun yaşanmış mıydı? Bu iki kültür arasında uyum nasıl sağlandı çekimler sırasında?

M.KNOX: Şunu söyleyebilirim size, bir çok İtalyan yapımında çalıştım ve bana göre İtalyan ekipleri gerçekten harikadır. Bunun iki nedeni var. İşlerini gerçekten çok iyi biliyor olmaları ve çok tatlı insanlar olmaları. Hem kendi aralarında hem de yabancılarla çalışırlarken son derece olumlu bir yaklaşımları var. Harika insanlar bence.

C.KIRAL: Ama Amerikalılar'dan farklılar...

M.KNOX: Evet, dünyanın "en iyi" set elemanları onlar. İspanya, İngiltere, Fransa ve Amerika'da çalıştım ben. İtalyanlar en iyileri.

C.KIRAL: Okuduğum bazı yazılarda Clint Eastwood ve diğer bazı yıldızların filmin çekim süreci ile ilgili olarak fazlasıyla gevşek bir programlama, arap saçına dönmüş organizasyon gibi sorunlardan şikayetçi olduklarını okumuştum.

M.KNOX: Ama burada hatırlamamız gereken Amerikalı oyuncuların ülkelerinde oldukça sıkı bir disiplin içinde çalışmaya alışmış olmaları gerçeğidir. Aslına bakarsanız ben İtalyada bir çok projede çalışırken normal bir çalışma günü 15 saat sürüyordu. Belki geçen zaman içinde biraz değişmiştir ama bu durum bir oyuncu için oldukça zor bir durum.

C.KIRAL: Henry Fonda bu duruma nasıl tepki gösteriyordu?

M.KNOX: Pek hoşlandığını söyleyemem. Biraz şikayetçi olduğunda Leone durumu onun için kolaylaştıracak düzenlemeleri yapmaya çalışıyordu. Ama bakın, geçenlerde burada ki bir projede tam 18 saat çalıştım ve ertesi gün gözümden bir ameliyat olmam gerekiyordu. Onu da burada yaptılar. İşler eskisinden daha kötü gidiyor bu civarda anlayacağınız. Televizyon dünyası berbat bir yer.

C.KIRAL: Film çekimlerinde Leone aktörlerle nasıl ilişki kuruyordu? Hep çevirmen mi kullanıyordu yoksa İngilizcesi bir sahneyi anlatmak için yeterli miydi?

M.KNOX: Hayır değildi. O zamanlar hiç İngilizcesi yoktu. Zaten hiç bir zaman yeterince İngilizce öğrenmedi. İşlerini her zaman İngilizce öğretmeni olan kayınbiraderi ile yürüttü. Ama BZB'nın setinde çeviri işinin büyük kısmını ben yüklendim. Çekim süresince beni hep sette tuttu. Bana yapımda görev verilmiş olmasının nedenlerinden biri de buydu. Charles Bronson ve Henry Fonda gibi aktörlerle çalışıyorsanız çok laf etmeniz gerekmez zaten. Leone'nin kendilerine söyleyebileceği şeylerin büyük kısmını biliyordu onlar.

C.KIRAL: Sette, ister birbirleriyle konuşarak olsun ister yeni sahneler yaratarak olsun, hiç doğaçlamaya gidildi mi?

M.KNOX: Hayır, pek doğaçlama yapıldığını söyleyemem. Senaryo orta-

daydı. Leone önerilere açıktı ama genel olarak senaryoya sadık kalındı.

C.KIRAL: Leone'nin yapımcılarla olan ilşkisi nasıldı? Yapım bütçesine sadık kalıyor muydu?

M.KNOX: Aslında o filmlerin yapımcısı kendisi sayılır. Birisi yapımcılığını üstlenmişti ama, neydi adı...?

C.KIRAL: Bino Cicogna

M.KNOX: Evet, O. Yapımcılardan birisiydi. Parayı koyanlardan biri . Ama yıllar sonra çok fazla borcun altına girdi. Ülkeyi terketmek zorunda kaldı, Brezilya'ya gitti ve daha sonra ölü olarak bulundu. İntihar ettiği söylendi ama aslında olayın nasıl olduğunu kimse bilmiyor.

C.KIRAL: Bütün bu gelişmeler BZB'den sonra mı meydana geldi?

M.KNOX: Hatırladığım kadarı ile o filmin çekim tarihlerine yakın bir zaman diliminde olması lazım çünkü boğazına kadar borca batmıştı ve ülkeyi terketmesi gerekiyordu.

C.KIRAL: Peki BZB bütçe sınırları içinde bitirilebildi mi? Ya da şöyle sorayım, Leone bütçeyi nasıl ayarlıyordu?

M.KNOX: Hem filmin yönetmeni hem de yapımcılarından biri olmak gibi bir şansı vardı. Bu yüzden de kafasında ki bütçenin sınırları pek belirgin değildi. Yani her filmin başlamadan önce bir bütçesi vardır ama onun buna pek bağlı kaldığı söylenemez. Çekimler ilerledikçe bütçe de değişiyordu. Ona göre filmin değeri yanında bütçenin lafı bile olamazdı. Çekimleri hep uzun sürer ve oldukça fazla mesai yapardı. Yani kısacası, kendisi de yapımcılardan biri olduğu için, bütçenin oldukça esnek oduğunu söyleyebilirim.

C.KIRAL: Peki ama Leone'nin Paramount Pictures'a karşı herhangi bir sorumluluğu yok muydu?

M.KNOX: Paramount ve Gulf Western şirketinin başındaki kişi ile oldukça iyi bir ilişkisi vardı. Avrupa kökenli, çok zengin bir genç adamdı. Adı neydi unuttum şimdi (*hatırlamaya çalışıyor ama başaramıyor*). Gulf Oil'den milyonlarca dolar kazanmış ve Leone'den de hoşlanmıştı. Onun büyük bir yönetmen olduğunu düşünüyordu. Bu yüzden BZB'nin çekimlerinde Leone istediği

Leone, Knox (arkada ortada) ve Cardinale

gibi özgür davranabildi.

C.KIRAL: Bütçeyi aştı mı peki?

M.KNOX: Büyük bir olasılıkla aştı çünkü çekimler oldukça uzun sürdü. Ama Leone'nin bütçe umurunda değildi, tek düşündüğü filmiydi.

C.KIRAL: Dedikodulara göre Clint Eastwood ve Leone İKÇ'nin seslendirme stüdyosunda büyük bir münakaşaya tutuşmuşlar. Siz buna şahit oldunuz mu?

M.KNOX: Hayır, ama size neler olduğunu anlatayım. Ben İKÇ'nin seslendirmesi ile uğraşırken Clint Eastwood da bir başka filmde çalışıyordu ve stüdyoya gelemedi. Filmin Clint'in sahneleri hariç bütün seslendirilmesi tamamlanmıştı. Ben de onun gelmesini bekliyor ve bu arada ücretimi de almaya devam ediyordum. Leone çok ucuz bir adamdı. Öylesine ucuzdu ki "bu herife boşu boşuna niye para ödeyeyim ki, Clint'in seslendirme işini ben hallederim" diye düşündü. Bana beklediğim süre için para vermek istemiyordu yani. Ben de bıraktım işi. Clint'in bölümü hariç her şeyi ben kotardım.

C.KIRAL: Yani Clint Eastwood seslendirmenin kendine düşen bölümünü *tek başına* yaptı, öyle mi?

M.KNOX: Evet, işin yöntemi buydu. Öteki oyuncunun ne dediğini kayıttan dinleyip ona göre kendi cümlesini söylüyordu.

C.KIRAL: Yakın zamanda Oreste DeFornari'nin Sergio Leone üzerine yazdığı bir kitabı okudum (*The Great Italian Dream of Legendary America*

Çekimler ilerledikçe bütçe de değişiyordu. Ona göre filmin değeri yanında bütçenin lafı bile olamazdı. Çekimleri hep uzun sürer ve oldukça fazla mesai yapardı.

[Büyük İtalyan Rüyasına Göre Efsanevi Amerika], 1997). Kitapta Sergio Donati ile yapılmış bir söyleşi de yer alıyordu. Donati bu söyleşide Eastwood'un stüdyoya senaryonun orijinali ile geldiğini ve kendi bölümlerini oradan okumak için ısrar ettiğini söylüyor. Ama Chris Mankiewicz (United Artist'in yönetim kurulu başkanı) Eastwood'u oldukça sert bir biçimde tehdit ederek metnin son halini okumasını istiyor.

M.KNOX: Bazı sorunlar yaşandığından haberim vardı ama Chris benim orada çalıştığım sırada o projenin başındaki kişiydi ve ben ayrıldığımda orada olduğundan eminim. Senaryonun benim yazdığım versiyonu Chris'in de çalışmakta olduğu United Artist tarafından onaylanmıştı ve filmi de o şekilde dağıtıma vereceklerdi. Sanırım o yüzden en son versiyonu okuması için Eastwood'a ısrar ettiler.

C.KIRAL: Filmin İngilizce adının kararlaştırılması aşamasında tam olarak neler oldu? Filmin İtalyanca adında ki sıralamanın (*Il Buono, il Brutto, il Cattivo*; İyi, Çirkin, Kötü) İngilizce de farklı olmasına (*The Good, The Bad and The Ugly*; İyi, Kötü ve Çirkin) kim karar verdi?

M.KNOX: Sanırım filmin bütün dağıtım haklarını elinde bulunduran United Artist karar verdi. Ben işe dahil olduğumda adı zaten *The Good, The Bad and The Ugly* olmuştu.

C.KIRAL: Sinemalarda gösterilen versiyonun yanlışlığı ile ilgili olarak neler söyleyebilirsiniz?

M.KNOX: O konuda bir şey bilmiyorum. Benimle ilgili bir şey değil.

C.KIRAL: Eğer filmi seyredecek olursanız çok önemli bir hata yapıldığını göreceksiniz. Lee van Cleef 'çirkin' Eli Wallach ise 'kötü' olarak gösteriliyor jenerikte. Bir hata olduğu açık seçik ortadayken aynı hatayı defalarca yinelediler. Filmin DVD versiyonuna da dahil ettiler, diğer kesilmiş sahneler ile beraber...

M.KNOX: Çok saçma çünkü Lee van Cleef kesinlikle 'çirkin' değildi. O rolü Eli Wallach oynamıştı.

C.KIRAL: Almeria'da ki çalışma koşulları nasıldı?

M.KNOX: Almeria mı? Tam bir felaketti (*gülüyor*). Guadix feciydi. Tren istasyonu ve bir kaç sahneyi daha orada çekmiştik...

C.KIRAL: Guadix'in tam olarak neresinde? Almeria ve Guadix'e filmdeki yerleri, örneğin Flagstone kasabasını ve açılış sahnesindeki küçük tren istasyonunu, görmek için gittiğimde hiç birini bulamadım.

M.KNOX: Tam olarak söyleyemeyeceğim ama çölün ortasındaydık. Oldukça uzun bir mesafe gidiyorduk ve sabahın köründe kalkıyorduk. Ortam çok sıcak ve tozluydu.

C. KIRAL: Western filmlerinin tarihine bakarak klasik Amerikan westernleri ile karşılaştırdığınızda İtalyan spagetti westernlerini nasıl değerlendiriyorsunuz.?

M. KNOX: Sergio, Amerikalıların hiç yapmadığı şeyleri yaptı. Yaptıkları da kesinlikle otantik şeylerdi. Örneğin karakterlerin tozdan korunmak için giydikleri, tozluk diye bilinen, uzun pardösüler gibi. Sergio çok iyi araştırma yapardı. Batı üzerine bir çok kitap ve resim vardı elinde. Amerikan westernlerinde bu tür ayrıntılar, yani dar pantolonlar, silah kemerleri, pek rağbet görmüyordu çünkü seyirciye çekici gelmeyeceği varsayılıyordu. Yani Sergio bütün bu detayları koyuyordu filmlerine. İKÇ'de son vagonunun üstünde bir top olan treni hatırlıyor musun?

C. KIRAL: Evet, hatırlıyorum.

M. KNOX: Tren hareket eder ve sonuna geldiğimizde üstünde bir top olan vagonunu görürüz. Ona "nereden geldi aklına böyle bir şey yapmak?" diye sorduğumda bana bir Amerikan kitabındaki fotoğrafı gösterdi. İç savaş sırasında trenleri saldırılardan korumak amacıyla kullanılırmış meğerse.

C. KIRAL: Yani Leone'nin detaylar konusunda son derece dikkatli bir adam olduğu konusunda okuduklarımız doğruymuş diyebiliriz.

M. KNOX: Kesinlikle öyleydi. Sergio ve Henry Fonda'nın birlikte Fonda'ya uygun bir şapka arayışlarını hiç unutmayacağım. Ben de oradaydım. Saatler boyu belki yüzlerce şapka denediler (*gülüyor*). İKÇ'de Eli'nin normal bir tabanca kemeri takmak yerine om-

Tren hareket eder ve sonuna geldiğimizde üstünde bir top olan vagonunu görürüz. Ona "nereden geldi aklına böyle bir şey yapmak?" diye sorduğumda bana bir Amerikan kitabındaki fotoğrafı gösterdi.

zundan aşağı sarkıtması fikri de ondan çıkmıştı. Eli de "İyi de silahı böyle nasıl kavrayacağım, göstersene bana!" diye sordu. Sergio kemeri boynuna asıp silahı çekmeye çalıştı ama başaramadı.

C. KIRAL: Leone'nin filmlerinde sahne tekrarları çok olur muydu? Yani bir iki çekim onun için yeterli miydi, yoksa bir çok tekrar mı isterdi?

M. KNOX: Ekip sahneyi onun istediği gibi çekene kadar çekerdi ama genellikle bu durum çok tekrar gerektiği anlamına gelmiyordu. Yani 400 tekrar isteyen bir William Wyler durumu yaşamıyorduk. Wyler ekibine ne istediğini bir türlü tam olarak söyleyemeyen biriydi. Ama hayır, Sergio'nun filmlerinde durum öyle değildi çünkü o her sahneyi tam olarak isteklerini karşılayacak şekilde hazırlar, oyuncular da onun ne istediğini tam olarak anlarlardı. Zaten bir büyük bir aktör olan Jason Robards istediğiniz gibi bir performans veriyorsa, Charles Branson kendine has bir oyunculuk sergiliyorsa ve Henry Fonda gibi birisi de filminizde rol alıyorsa kaç tane çekime ihtiyacınız olabilir ki?

C. KIRAL: Leone ile yaşadığınız tecrübelerinizle ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı?

M. KNOX: Bu konuda söyleyebileceğim son şey onun pek de iyi bir insan olmadığıdır. Kişiliği ile ilgili olarak söylüyorum bunu. Ama bir sinemacı olarak, 80 yönetmenle çalışmış biri olarak söylüyorum bunu, en iyilerinden biriydi. Öte yandan, filmlerinden neyi almak istiyorsanız onu alırsınız. Ama sunabileceği kayda değer hiç bir fikri olmayan birisiydi o. Daha önce de söylediğim gibi, filmlerinin hepsi birer peri masalıydı. Çok iyi yazılmış ve perde de çok iyi görünen masallar. Akıllı bir adamdı. Hiç bir zaman Amerikan western filmlerini taklit etmedi çünkü istediği o değildi. Kendisine has bir bakış açısı vardı. Kahramanları oldukça sert ama özlerinde düzgün tiplerdi. Yani kadınları ve çocukları öldürmeyen tipler demek istiyorum. Öldürme işini Henry Fonda'ya bıraktı. Fonda bir keresinde bana "Amerika'ya gidemeyebilirim. Gebertecekler beni. Daha önce hiç küçük bir çocuğu vurmamıştım." demişti. Leone gerçekten Fonda'ya, o sevimli, tatlı karaktere, çocuğu vurdurmayı düşünecek kadar zeki bir adamdı. Bir başka sert adam, her zaman da sert tipleri oynamış olan Charles Bronson'ı filmin (BZB) kahramanı yapmıştı. Bütün o karakterleri kafasında yaratmıştı. Onun filmlerinden önce böyle tipleri göremezdiniz perdede.

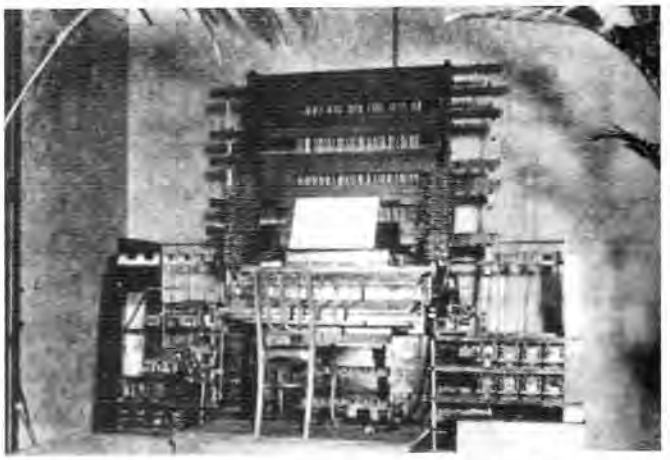
Leone gerçekten Fonda'ya, o sevimli, tatlı karaktere, çocuğu vurdurmayı düşünecek kadar zeki bir adamdı.

film müziğinde
ondes martenot theremin
ve diğer elektronik zamazingolar

Sadi Konuralp

1906 yazında otuzun üzerinde nakliye arabası, New York'a gitmek üzere, Massachusetts'teki Holyoke kasabasından yola çıkmıştı. Bu araçların hepsi topu topu bir aletin taşınması için kiralanmıştı. Bu aletin adı *Tellharmonium*'du. Mucit Thadeus Cahill'in icat ettiği bu alet, bir sürü mil ve bu millere bağlı dişli tekerleklerden ibaretti. Bu alet ne mi yapıyordu? Gayet basit... Her tekerlek farklı hızla dönerken, tekerleklerin kenarlarındaki dişli çıkıntılarla temasta olan tel fırçalar vasıtasıyla belli frekanslarda alternatif

Tellharmonium



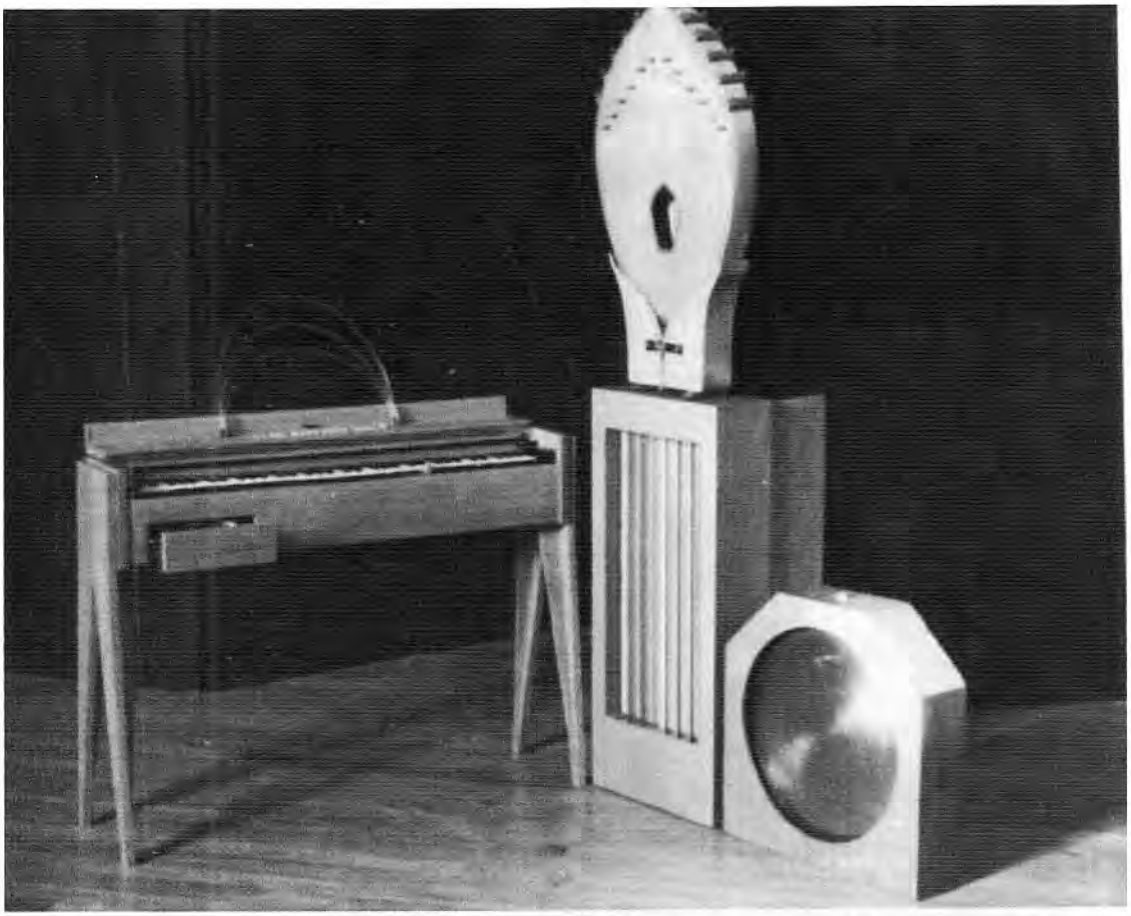
akımlar oluşturuluyordu. Bu elektrik akımı ise dışarıya ses olarak verilmek üzere telefon kulaklıklarına veriliyordu. Anlaşılacağı şekilde *Tellharmonium*, ya da bir başka adıyla *Dynamophone*, bir müzik aleti idi. Belki de tüm zamanların en ilginç ve en büyük müzik aleti çünkü 19 metreye varan uzunluğuyla bir odayı dolduracak büyüklükte olup ağırlığı 200 tonun üstündeydi. Millerin ve dişli tekerleklerin çalışırken çıkardıkları sesler çok gürültülü olduğundan, tuş kısımları ayrı bir odada bulunmakta ve alet buradan çalınmaktaydı.

Tellharmonim'un geliştirilmesindeki amaç, abonelik vasıtasıyla lokanta, otel, vs. yerlere canlı müzik yayını yapmaktı.

Tellharmonim'un geliştirilmesindeki amaç, abonelik vasıtasıyla lokanta, otel, vs. yerlere canlı müzik yayını yapmaktı. Bunun için 24 saat süreyle aletin başında duracak olan birileri devamlı müzik çalacak ve bu müzik, telefon hatlarıyla abonelere ulaştırılacaktı. Böylece bu tür yerler, orkestra kiralamak yerine daha ucuz bir şekilde müzik sorunlarını halletmiş olacaklardı. Bu ilginç girişim fiiliyata geçirildiyse de kısa zamanda vazgeçilmek zorunda kalındı çünkü müziğin kaliteli verilmesi için telefon hattında bant aralığı geniş tutulmuş ve bu da müziğin normal telefon konuşmalarıyla karışmasına neden olmuştu. Cahill'in bu girişimi, fiyaskoyla sonuçlanmış olsa da müzik dünyasında önemli bir atılıma başlangıç vazifesi görmüştür.

20. yüzyıla girilmesiyle birlikte, müzik dünyası da yeni müzik arayışlarına doğru yönelmişti. Müzisyenlere göre, geleneksel müzik artık bir kısır döngüye girmişti ve bu nedenle el değmemiş alanlara el atılması gerekmekteydi. Bunun için hemen her şey denenmeye başlandı. Kimi doğu müziğindeki nota zenginliğini esas alarak batı müziğine de yeni notalar koymaya çalıştı kimi geleneksel melodi ve armoni anlayışlarını kırmayı denedi kimi melodi ve armoniye hiç önem vermeyip ritimden meydana gelen perdesiz müzik fikrini benimsemek suretiyle vurmalı çalgılar üzerinde yoğunlaştı.

Kimileri de yeni sesler ve dolayısıyla da yeni müzik aletleri icat



Ondes Martenot

etmeye koyuldu. Bir zamanlar gürültü olarak nitelenen seslere artık yeni ses ve yeni müzik kaynakları olarak bakılmaya başlandı. *Tellharmonium* en azından yeni ses arayışında elektrikten yararlanılması gerektiğini göstermişti. Gerçi kimse bu "hantal" müzik aletini kullanmadı ama elektro org ve *synthesizer* olarak anılan elektronik müzik aletlerinin yaratılmasında çıkış noktası olmuştur. Dolayısıyla *Tellharmonium* bu aletlerin büyükbabasıdır.

1907'de Lee De Forest'in triyotu icat etmesiyle radyo lambalarından kurulu osilatörlerle elektronik ses oluşturma işi çok kolaylaştı. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın ardından elektronik müzik aletlerinin sayısında adeta bir patlama olmuş, 1950 senesine kadar olan süre içerisinde bir sürü elektronik müzik aleti ortaya çıkmıştı. İşte bunlardan bir kaçı: *Theremin* (1919), *Sphaerophon* (1927), *Dynaphone* (1928), *Ondes Martenot* (1928), *Givelet* (1929), *Trautonium* (1930), *Emicon* (1930), *Hellertion* (1931), *Piano-harp* (1932), *Vivatone* (1932), *Electronde* (1933), *Croix Sonore* (1934), *Partitrophone* (1935), *Variophones* (1935), *Electrochord* (1936), *Pianotron* (1938), *Melodium* (1938), *Novachord* (1938), *Ondioline* (1941), *Clavioline* (1947), *Solovox*, (1947), *Mixturtruatonium* (1948), *Melochord* (1949), *Elektronium* (1950). Ve bu aletlerin çıkardığı yeni ve doğada bulunmayan ses renkleri, girişimci müzisyenler için önemli araçlar oluvermişti.

Genel olarak müziğin yanı sıra özelde film müziğinde de bu tarz arayışlar vardı. Film müziğinde farklı ses arayışı kendisini sessiz film döneminden itibaren göstermiştir. Bu dönem için verilebilecek en bariz ve en çarpıcı örnek, hiç kuşkusuz George Antheil'in 1926'da ünlü ressam Fernand Léger'in yönettiği *Le Ballet Mécanique* için yazdığı müzik skorudur. Filme eşlik eden orkestra 4 piyanoyla (delikli kart sistemine bağlı olarak otomatik olarak çalan piyano), vurmalı çalgılar, kapı zilleri ve bunların yanında bir de pervaneli uçak motorundan oluşmaktaydı. Léger'in soyut görüntülerini bu mü-

Gerçi kimse bu "hantal" müzik aletini kullanmadı ama elektro org ve *synthesizer* olarak anılan elektronik müzik aletlerinin yaratılmasında çıkış noktası olmuştur.

Theremin

zikle seyretmek o dönem için bir devrim sayılırdı (Nadiren de olsa konser salonlarında yorumlanan bu eser, uçak motorunun sesinden olsa gerek, dinleyicilerde hep bir hava baskını için yazılmış müzik izlenimi uyandırmıştır). Sesli film döneminde film müziğine elektronik katkı ise 1935'den sonra *Hammond orgu* ile olmuştur.

Daha önceleri saat imal eden bu firma, elektrikli saat konusunda geliştirdiği tecrübesini kullanarak müzik piyasasına girmeye karar vermiş ve kendi elektro orglarını üretirken Tellharmonium'un tekniğini daha pratik bir şekilde kendisine uyarlamıştı. *Hammond orgu*nda da tekerlek vardı ve bu tekerleklerin üzeri belli aralıklı çizgilerle doluydu. Yalıtkan-iletken-yalıtkan-iletken... şeklinde aralıklara bölünmüş tekerleğin manyetik alan içinde döndürülmesi suretiyle indüksiyonla sabit frekanslı elektrik akımı oluşturuluyor ve bu da sese çevriliyordu.

Hammord orgu, müzik piyasası içerisinde en popüler olan elektronik müzik aletlerindendir.

Hammord orgu, müzik piyasası içerisinde en popüler olan elektronik müzik aletlerindendir. Günümüzün elektro org olarak andığımız aletlerin ilk prototipidir. Çıkardığı güçlü ve karakteristik sesi, onu geleneksel orgların yerine kullanılmasını sağladı. Tabii sebep sadece kalite ya da orga benzer ses üretmesi değildir. İşin içinde bir de ekonomik sebepler bulunmakta; geleneksel orgları satın alamayacak kişiler için *Hammond orgu* daha hesaplı ve üstelik daha az yer kaplamaktaydı. Bu şekilde film stüdyolarının müzik dairelerinde *Hammond orgları*, klasik orgların yerlerini yavaş yavaş almaya başladı. *Bride of Frankenstein* (1935) filmi *Hammond orgu*nun kullanıldığı ilk film müziği skorlarındandır.

Hammond firması diğer müzik aletleri firmalarıyla rekabet etmek zorunda olduğundan, indüksiyonla ses üretme yöntemini kısa zamanda terk ederek lambalı osilatörlerle ses üretme yöntemine geçmek zorunda kaldı. Böylece 1939'da ilk lambalı modeli olan *Novachord*'u geliştirdi. 169 lamba içeren ve 72 tuşlu bu alet, 12 osilatörü sayesinde 6 oktavlık bir ses alanına sahipti. *Novachord, Hammond orgu*na nazaran film müziğinde daha çok emeği geçmiş bir müzik aletidir. Yine elektro org özelliklerine sahip bu alet, bir çok filmin müziğinde kullanılmıştır. En eski kullanılan filmlerden örnek olarak *Wolf Man (1941), The House of Dracula* (1945) gibi Universal'in korku filmlerinde ve *Ten Commandments* (1956) gibi epik filmlerde gerilim ve efekt amacıyla kullanılmıştır. Ne var ki, lambaların zamanla performanslarını kaybetmeleri, aletin arada bir ayarlanmasını gerektiriyordu ve 1942'de Hammond firması *Novachord*'un üretimine son vererek daha ucuz aletlere yöneldi.

Hammond orgu ile *Novachord*, zaten piyasa tarafından da benimsenmiş aletlerdi. Ama asıl iki Dünya Savaşı arasında çıkmış, geliştirilmiş müzik aletleri vardı ki, bunlar bir avuç çağdaş bestecinin dışında pek kimsenin ilgisini çekememişti. Bu aletlerin her biri farklı yöntemlere bağlı olarak ses üretiyordu. Yeni ses renkleri oluşturulmasının yanı sıra bu aletler, ayrıca modern müziğin farklı nota arayışı içinde olan müzik-

çilere de hizmet etmeyi amaçladıklarından, üzerlerinde fazladan bir takım tertibatlar bulunuyordu. Batı müziğinde bulunmayan notaların çıkartılması ve bunların çalınması, aletlerin kullanımını ister istemez geleneksel müzik çalgılarından daha farklı hale getirmişti. Dolayısıyla bu aletlerin herbirinin kullanılması özel bir virtüözlük istiyordu. Özellikle bu virtüözlük sorunu yüzünden günümüze bu aletlerden ancak bir iki tanesi gelebilmiştir. Bu sağ kalabilmeyi başaran aletlerin ayakta durmasında en önemli etkenlerden biri sinema, daha doğrusu film müziği olmuştur. Bu açıdan film müziği içerisinde elektronik müziği incelemek ilginçtir. İster ekonomik isterse estetik amaçlarla olsun, elektronik müzik, film müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (ve hala da oynamaktadır).

Belki müzik aletlerinin kronolojik sırasına göre gitmek yerine, film müziğindeki ilk kullanımlarına göre bakmak daha doğru olacaktır. Film müziğinde popülerlik kazanan ilk elektronik alet bir Fransız müzisyeni Maurice Martenot'nun 1928'de icat ettiği *Ondes Martenot*'dur (Martenot dalgaları). Monofonik özellikli bu aletin klavye kısmı dışında bir de bu klavye altında gerilmiş bir tel bulunmaktaydı. Bu tele geçirilmiş bir de yüzük vardı. Bu yüzüğe parmak geçirilip tel üzerinde gezdirilmesi suretiyle istenilen frekansta ses çıkartmak mümkündü. Yüzüğün tel boyuncu kaydırılmasından ötürü seste ayrıca bir *glissando* (müziğin kayarmış gibi gitmesi) etkisi de oluşmaktaydı .

Ondes Martenot, müzik dünyasında ilgiyle karşılanmıştı. Otuzlu yıllar içerisinde Darius Milhaud, Arthur Honegger, Charles Koechlin, André Jolivet gibi tanınmış besteciler, eserlerinde bu aleti orkestra ile kullandılar. Özellikle Messiaen'ın "Turangalila Senfonisi" ile "Trois Liturgie" eserleri, en önemli *Ondes Martenot* repertuarları arasındadır. Bu bahsedilen besteciler arasında film piyasası ile en içli dışlı olanı Honegger'di. Besteci, konser salonlarında baş köşeye koyduğu bu yeni müzik aletini dolayısıyla film müziklerine de yerleştirmeyi unutmamıştı.

Honegger'in elektronik ses katılmış

Hitchcock ve Sala, Trautonium başında.

skorlarına örnek olarak *Crime et Chatiment* (Pierre Chénal, 1934), *L'Idée* (Bertold Bartosch, 1934), *Le Démon d'Himalaya* (Andrew Marton, 1935) filmleri verilebilir. Bu filmlerde *Martenot*, müziklerde efekt amacından ziyade bir enstrüman zihniyetiyle kullanılmıştır. *Ondes Martenot* sesi *Crime et Chatiment*'da vicdanı vurgulamaya çalışırken, Bertold Bartosch'un Belçikalı dışavurumcu ressam Frans Masereel'in 83 tahta oyma resminden yola çıkarak hazırladığı soyut animasyon filmi *L'Idée*'de insanlığı sembolize eden çıplak kadın görüntüsüne müziksel olarak eşlik etmiştir.

Yine aynı yıllarda, Naziler yüzünden anavatanından ayrılmak zorunda kalıp Paris'e yerleşen bir başka besteci Franz Wachsmann da Ferenc Molnar'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Liliom*'da bu çalgıdan yararlanmıştır. Yönetmen James Whale, bu filmi seyredince müziğine hayran kalmış ve besteciyi *Bride of Frankenstein* filminin müziklerini hazırlaması için Amerika'ya çağırmıştı (Wachsmann Amerika'ya geldiğinde soyadını Waxmann olarak değiştirecektir). Filmin biraz önce değinilen müzikleri düşünülürse, bu seçimde *Ondes Martenot*'nun etkisinin oldukça etkili olduğu düşünülebilir. Ama ilginçtir ki, filmin bu en can alıcı sahnesinde *Martenot* değil, yukarıda da bahsedildiği gibi

Ondes Martenot, müzik dünyasında ilgiyle karşılanmıştı. Otuzlu yıllar içerisinde Darius Milhaud, Arthur Honegger, Charles Koechlin, André Jolivet gibi tanınmış besteciler, eserlerinde bu aleti orkestra ile kullandılar.

org kullanılmıştır. Yine de orgun etkileyici bir şekilde kullanılmasından ötürü olsa gerek, filmde *Ondes Martenot* kullanıldığı şeklinde yanlış kanı bulunmaktadır).

Bride of Frankenstein, Hollywood'un Ondes Martenot'ya karşı ilgisizliğinin en bariz örneğidir. Gerçekten de bu çalgı Hollywood'da fazla rağbet görmemiştir (En azından ileride görüleceği gibi 70'li yıllara kadar). Yine ilginçtir ki, Hollywood'un rağbet ettiği bir başka elektronik müzik aleti de Avrupa'da ilgi görmeyecektir. Bu müzik aleti *Ondes Martenot*'nun icadından dört sene önce (yani 1924'de) Leon Thermen adlı bir Rus'un icat ettiği *Theremin*'dir. *Theremin* tuşsuz bir çalgı olup üzerinde iki anten bulunan ufak bir kutu şeklindedir. Ses, ellerin antenler etrafında havada hareket ettirilmesiyle meydana gelmektedir. *Ondes Martenot*'yla kıyaslanırsa sesi biraz daha sert, daha derindir. Sağ elle sesin frekansı, sol elle de sesin şideti ayarlamaktadır. Tabii ellerin hareketinden ötürü notalar arasındaki geçiş *glissando* şeklindedir. Bunun yanı sıra, aleti çalabilmek çok iyi virtüözlük istemektedir.

Theremin ilk olarak 1928'de sessiz film döneminde yönetmenliğini Kozintsev'in yaptığı *Odna* (Tek Başına) filminde kullanılmıştır.

Theremin ilk olarak 1928'de sessiz film döneminde yönetmenliğini Kozintsev'in yaptığı *Odna* (Tek başına) filminde kullanılmıştır. Filmin sonlarına doğru yer alan tipi sahnesindeki ortamın gerilimini besteci Dmitri Shostakovich, *Theremin* ile vermeye çalışmıştır (Gençliğinde geçimini kazanmak için sessiz film piyanistliği yapmış bu ünlü besteci, sesli film döneminde de film müziği işini bırakmamış, 30 kadar filme müzik bestelemiştir). 1930'da sesli filme geçildiğinde bu filme kısa konuşmalar ve ses efektleri de eklenerek filmin bir de sesli versiyonu oluşturulmuştur. Tabii bu arada filmin özgün müzik skoru da filme ilave edilmiştir. *Theremin* bunun dışında, Leo Thermen'in Amerika'ya göç etmesinden olsa gerek, başka Avrupa filmlerinde pek görülmez.

Amerikan sinemasında ise ilk *Theremin* sesi Kurt Weil'in aynı adlı müzikalinden filme uyarlanan *Lady in the Dark* (1944) filminde bulunmaktadır. Komple müzikalden sadece iki-üç şarkıyla yetinip psikolojik bir film haline getirilmeye çalışılan bu uyarlamada *Theremin* sesi, Robert Emmet Dolan'ın ayrıca yazdığı müzik skorunda yer alır. Ne var ki, *Theremin* asıl popülerliğini *The Lost Weekend* (1945) filminde kazandığı için bir çok kaynakta bu film ilk *Theremin* içeren film müziği skoru olarak anılmaktadır. Yönetmenliğini Billy Wilder'in yaptığı film, bir alkoliğin (Ray Milland) içkiyi bırakma savaşını anlatmaktadır. İçki krizleri esnasında Milland bir takım sanrılar görmektedir. İşte bu sanrı sahneleri için besteci Miklos Rozsa, orkestranın yanına *Theremin*'i katmak suretiyle gerçek-üstü duygusunu filme çok iyi vermiştir.

Bu başarısının ardından Rozsa, aynı yıl yine içinde gerçeküstü sahnelerin yer aldığı başka bir filmde daha *Theremin*'den yararlanır. Bu film Alfred Hitchcock'un *Spellbound* (1945) filmidir. Filmin kahramanı Gregory Peck, nedenleri kendi bilinçaltında gizli olan bir takım dürtü ve korkularla uğraşır. Bir psikiyatr hipnoz yaparak ona hatırlayamadığı rüyaları anlattırır (bu rüya sahneleri özel olarak Salvadore Dali tarafından tasarlanmıştır) ve bu rüya çözümlemeleriyle bilinç-altının sakladığı sır ortaya çıkar. Korku, rüya, bilinç-altı gibi kavramların hepsi müzikte *Theremin* ile temsil edilmektedir. Rozsa'nın *Spellbound* skoru o yıl En İyi Film Müziği dalında Oscar Ödülü almıştır. Bu skorun piyano ve orkestra şeklindeki uyarlaması (yani *Theremin*siz) zaman zaman konser salonlarında çalınmaktadır (Tabii ki bizim konser salonlarından bahsetmiyoruz).

Theremin sesinin gerilimli sahnelerde iyi bir katkıda bulunduğunun anlaşılmasıyla, *The Spiral Staircase* (1946), *The Red House (1947)* gibi gerilim filmlerinin müziklerinde kullanılmışsa da, "doğaya ait olmayan-ürkünç ses" niteliği onu özellikle 50li yılların bilimkurgu filmleri ve korku filmlerinde baş köşeye yerleştirmiştir. *Rocketship X-M (1950), The Day the Earth Stood Still (1951), The Thing (1951), It Came from Outer Space* (1953), *The Beast from 20 000 Fathoms* (1953), *House of Wax* (1953) akla gelebilecek ilk örneklerdendir. *The Day the Earth Stood Still*'de besteci Bernard Herrmann, 4 tane *Theremin*'in yanı sıra *Novachord* ve elektro-kemanlardan da yararlanmıştır. Besteleri Dmitri Tiomkin'e ait *The Thing* ile birlikte *The Day the Earth Stood Still, There-*

min ile yapılmış en iyi film müzikleri olarak kabul edilmektedir.

Hollywood ve *Theremin* kelimeleri akla aynı zamanda Dr. Samuel Hoffman ismini çağrıştırır çünkü bu filmlerin müziklerinde kullanılan *Theremin*'i genelde o çalmıştır (*Theremin* virtüözlüğünün kolay olmadığını söylemiştik). Bunun dışında Jerry Lewis'in oynadığı *The Delicate Delinquent* (1957), *Theremin*severlerin hoş bir tebessümle hatırladıkları bir filmdir. Dean Martin ile birlikte bizde "Canciğer Kardeşler" olarak anılan ikili filmleri bıraktıktan sonra tek başına oynadığı bu ilk filminde Jerry Lewis belini, kollarını ve ellerini oynatıp kıvırtarak *Theremin* çalar.

Filmlerde kullanılma açısından dolayısıyla *Ondes Martenot* Avrupa sinemasının ve *Theremin* ise Amerikan sinemasının elektronik müzik çalgılarıdır denebilir. Bunun dışında görüldüğü gibi, *Ondes Martenot* ile *Theremin*, film müziğinde farklı amaçlarla kullanılmaktadır. *Ondes Martenot* gerektiğinde müziğin melodi kısımlarında da bulunurken, *Theremin* kendisini hep fark ettiren ama yine de bir arka plan enstrümanı, bir efekt aracı olarak yer almaktadır.

Fransa ile Rusya'daki bu elektronik müzik faaliyetlerine Almanya'yı da ekleyebiliriz. 1930'da elektrik mühendisi Friedrich Trautwein'in icat ettiği *Trautonium*, yine ses açısından ayırt edilebilir özelliklere sahiptir. Alet, neon lamba osilatör devresi ile metal bir çubuk üzerine gerilmiş bir direnç telinden meydana gelmekteydi. Metal çubuk üzerinde tuş şekilleri bulunmaktaydı. Ses telin çubuğa değdirilmesi suretiyle oluşturuluyordu. Bu alet Almanya'da ilgiyle karşılanmıştı. En başta besteci Paul Hindemith, bu elektronik çalgıyı çok sevmiş ve hatta onu kullanmayı öğrenmeye kalkışmıştı. Ayrıca *Trautonium* için bir kaç eser de yazmıştı (Örneğin, "*Trautonium* ve orkestra için konçertina"). Trautwein daha sonra Hindemith'in öğrencisi Oskar Sala yardımıyla *Trautonium*'u geliştirerek *Radio-Trautonium* ve *Concert--Trautonium* modellerini meydana getirdi. Bu modellerde artık tuş takımı da bulunmaktaydı. Telefunken firması bu aleti *Volkstrautonium* adıyla piyasaya üretmeye başladıysa da, İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması bu girişimi yok etti.

Ne var ki, aynı zamanda bir *Trautonium* virtüözü olan Oskar Sala, bu ilginç çalgıdan vazgeçmedi. 1949-1952 yılları arasında transistor teknolojisinden yararlanarak *Trautonium*'un daha yeni bir modelini geliştirdi ve buna *Mixturtrautonium* adını verdi. 1958'de Berlin'de kendi elektronik müzik stüdyosunu kuran Oskar Sala, bu gözde aletiyle *Der Würger von Schloss Blackmore* (1963), *Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse* (1964), vb. filmlere ve bir çok belgesele müzik yapmıştır. Bunun dışında 1963'de Bernard Herrmann ve Remi Gassmann ile birlikte Alfred Hitchcock'un *Birds* filmindeki kuşların seslerini elektronik yollarla (ve tabii *Mixturtrautonium*'un yardımıyla) oluşturmuştur (*Birds* filminde müzik kullanılmamıştır ama üçü de müzikçi olan bu kişilerin özel olarak oluşturdukları ses kuşağı birçok kaynakta yanlış şekilde film müziği olarak geçmektedir). *Trautonium*'un sadece Alman filmlerinde kullanıldığı söylenebilir. Tek istisnai durum, 1959'da ABC Televizyonunda oynatılan *One Step Beyond* dizisinin müziklerinde kullanılmasıdır. *Twilight Zone, Outer Limits* gibi diğer TV dizilerinin yolunda gitmeye çalışan *One Step Beyond*, öykü ağırlığı daha çok parapsişik olaylara veren bir diziydi.

Film müziğindeki değişik ses arayışları ayrıca 30lu yıllarda Bauhaus'da Laszlo Moholy-Nagy, Oskar Fischinger ve Rudolf Pfenninger gibi yeni ses kaynakları arayışındaki sanatçılara da yol göstermiştir. Filmde sesin oluşturulması (yani optik olarak film üzerine kaydedilmiş ses titreşimlerinin daha sonra bir fotoelektrik hücre vasıtasıyla sese dönüştürülmesi) tekniği onlar için bir çıkış noktasıydı. Bu sanatçılar için önemli olan sesin kaydedilmesi değil, oluşturulması idi. Optik ses kuşağı üzerine bir takım geometrik şekiller çizmek ya da bunları fotoğrafik yolla aktarmak ve bu kuşağı bir fotoelektrik hücreden geçirerek ne çıkacağına bakmak, onlar için daha heyecanlı idi. Zaten 1922'de Moholy-Nagy, yazılarında foto-elektrik hücresiyle yardımıyla film üzerinde özgün

Filmlerde kullanılma açısından dolayısıyla *Ondes Martenot* Avrupa sinemasının ve *Theremin* ise Amerikan sinemasının elektronik müzik çalgılarıdır denebilir.

seslerin yaratılmasının mümkün olabileceğini ileri sürmüştü. Sanatçı yıllar sonra bu kuramını ispatlamak amacıyla 1933'de *Tönende Alphabet* (Sesin Alfabesi) adını verdiği bir deneysel film de hazırlamıştır. Bu filmde, ses kuşağı üzerine harfler, eğriler, parmak izleri, her tür işaret ve sembolü yüklemiş ve aynı zamanda bu şekilleri de filme alarak, çıkan sesin kaynağını perdede göstermiştir.

Mikrofon kaydı olmadan film üzerine yoktan ses var etme yöntemine günümüzde animasyonlu ses (*animated sound*) adı verilmektedir. Bu amaç için bir çok deneysel filmci ve deneysel animasyoncu, farklı farklı yöntemler ortaya çıkarmışlar, kendi özel ses kütüphanelerini kurmuşlardır. Bu şekilde

Fischinger, animasyonlu ses çalışmasında

deneysel animasyoncular aynı zamanda kendi filmlerinin de müzikçisi ve hatta kimi zaman bestecisi oluyorlardı. Bu tür ilk çalışmalar 1930'da Leningrad'da "Bilimsel Deneysel Film Enstitüsün'de müzik kuramcısı A. M. Avzaamov ve animasyoncu N.Y. Zhelinsky ile N.V. Voinov tarafından yapılmıştır. Yaptıkları çalışmayı "ses üzerine süslemeli animasyon" adını vermişlerdir. Aynı çalışma daha sonra Leningrad Konservatuarı'nda G.M. Rimsky-Korsakoff ve E.A. Scholpo tarafından da yürütülmüştür. Avraamov, sesler için belirli geometrik şekilleri artarda dizip fotoğrafını çekerek ses frekanslarını oluşturuyordu. Sesin şiddetini ise kameranın bu şekillere olan uzaklığıyla ayarlıyordu. Ayrıca üst üste pozlamayla da istenilen akorları elde ediyordu. Daha sonraları Voinov'un tek başına geliştirdiği animasyonlu ses sisteminde ise 87 şekilden oluşan bir ses kütüphanesi bulunuyordu ve Avraamov'un yönteminden daha kullanışlı idi. Voinov, bu şekilde Rachmaninov'un *"Do minör Prelüdü"* ile Schubert'in *"Moment Musical"*ini yapay olarak seslendirmişti. Benzer şekilde Almanya'da da Oskar Fischinger ve Rudolf Pfenninger'in animasyonlu ses denemeleri olmuştur. Pfenninger de kart sistemine dayalı bir ses kütüphanesi oluşturmuş ve *Serenade, Barcarole* gibi kukla filmleri ile *Pitsch und Patsch* gibi animasyon filmlerinin ses kuşaklarını bu yöntemle hazırlamıştır.

Mikrofon kaydı olmadan film üzerine yoktan ses var etme yöntemine animasyonlu ses (*animated sound*) adı verilmektedir.

Ama hiç kuşkusuz, bu tekniği en ileri derecede kullanan kişi aslen İngiliz olan ama uzun yıllar Kanada'da ünlü GPO film biriminde çalışan Norman McLaren'dir. Animasyonlarının büyük çoğunluğunu fotoğrafik yolla değil de film üzerine çizerek, kazıyarak, boyayarak hazırlayan McLaren, aynı zamanda ses efektlerini ve müziklerini de bu yapay yöntemlerle hazırlamaktan geri durmamıştır. *Allegro, Dots, Loops, Now is the Time, Phantasy, Neighbours* bunlardan sadece bir kaçıdır. Bu filmlerin ses kuşaklarının nasıl hazırlandığını bilmeyen biri, skorun bir elektronik müzik aletiyle hazırlandığını yanılgısına kolayca düşebilir.

Bunun dışında John ve James Whitney kardeşlerin 40'lı yıllarda yaptıkları animasyonlu ses denemeleri de kayda değerdir. Whitney kardeşler, sesi oluşturmak için ne film üzerine çizmekten ne de geometrik şekillerden yararlanmışlardır. Bunun yerine bir sarkacın salınmasından yararlanmışlardır. Sarkaç salınırken bunun görüntüsü filmin ses kuşağına kaydedilmektedir. Whitney kardeşler bu şekilde *Five Abstract Films* adlı bir kısa film çekmişlerdir. Fakat sarkaç tekniğiyle ses üretiminde bir takım sorunlar bulunmaktaydı (Ses sinyalinde istenmeyen dip gürültüler de meydana gelmekteydi ve o zamanın teknolojisiyle bunları yok etmek im-

kansızdı) ve bundan ötürü bu teknikten vazgeçmek zorunda kalmışlardı.

Bütün bunların yanı sıra, animasyonlu ses denemelerinden yola çıkarak 1938'de Yevgeny Murzin adlı bir Rus mucit, foto-elektronik bir müzik aleti icat etmiş ve adını da *ANS* koymuştu (Ünlü Rus bestecisi Alexander Nikolayevich Scriabin'in baş harfleri). Optik synthesizer da denebilecek bu alette ses şöyle oluşuyordu: Üzerinde şekiller bulunan cam diskler dönerken üzerlerine ışık düşürülüyor ve bu ışık camın diğer tarafındaki bir fotoelektrik hücre vasıtasıyla okunuyordu (Rusya'nın böyle bir optik teknoloji ile synthesizer oluşturması hala takdire şayandır.)

Murzin'in bu aleti dünyaya yayılmasa bile 1960'da film müziği bestecisi Eduard Artemyev sayesinde filmlerde duyulur olmuştur. Rusların en önemli elektronik müzikçilerinden kabul edilen Artemyev, aynı zamanda Rus film müziğinin demirbaş elemanlarındandır. Özellikle Tarkovsky'nin *Solaris* (1972), *Mirror* (1976) ve *Stalker* (1979) filmlerinde *ANS*'den çok yararlanmıştır. Ne var ki, *Solaris*'te yer alan Bach'ın *"Ich Ruf Zu Dir, Jesu Christ"* koral prelüdünün yorumlanması dışında Artemyev, *ANS*'yi bu filmlerde daha çok dip efekt amacıyla kullanmıştır (Aslında buna şaşırmamak gerekir çünkü Tarkovsky, filmlerinde Bach dışında belirgin bir müzik olmasını pek istemezdi.) Artemyev'in *ANS* çalışmaları ayrıca Nikita Mikhailov'un ve Andrei Konchalevsky'nin filmlerine yaptığı müziklerde de rastlamak mümkündür.

Daha pratik elektronik müzik çalgılarının çıkması ve üstelik bunların kullanılmasının kolay olması, zaman içerisinde bu aletlerin piyasadan kaybolmasına sebep olmuştur. Peki ya film müziğinde? Film müziğindeki bu yaşlı elektronik aletler açısından en şanslısı *Ondes Martenot* olmuş, 50li yıllarda unutulmuşsa da 60lı yıllarda tekrar ortaya çıkmıştır. *Martenot*'nun ikinci kez ortaya çıkmasında en büyük pay, David Lean'ın yönettiği *Lawrence of Arabia* (1962) filmidir. Filmin bestecisi Maurice Jarre, çöl sahnelerindeki gizem ve çekiciliği ve bu mekandaki insanların kendi yalnızlıklarıyla baş başa kalmalarını verebilmek üzere *Martenot* sesinden yararlanmıştır. Jarre, benzer bir yöntemi daha sonra Mustafa Akad'ın *Message* (Çağrı) (1977) filminde de uygulayacaktır. Jarre başka filmlerde de *Martenot*'dan yararlanmışsa da, 80li yıllardan itibaren synthesizer teknolojisi ona daha cazip gelmiştir (Meraklısına not: Fransız elektronik müzikçisi Jean Michel Jarre, Maurice Jarre'ın oğludur).

İlginçtir, *Ondes Martenot* ikinci dönemini asıl Amerika'da yaşamıştır. Besteci Elmer Bernstein bunu ilk 1981'de *Heavy Metal* çizgi filminde Tarna adlı karakter için özel olarak kullanmıştır. Bu karakterin uçan bir yaratık üstünde belirdiği ve özel bir tapınak gibi bir yere giderek savaş kostümlerini donandığı sahnelerde – bu sahnelerde konuşma pek olmadığından – *Ondes Martenot*'nun müziksel görevi oldukça ön plandadır. Bernstein daha sonraları da bu müzik aletinden mümkün olduğunca yaptığı her film müziğinde yararlanmaya çalışmıştır. Günümüzde de bestecinin bu tutkunluğu hala azalmadan devam etmektedir – en son film müziklerinden biri olan *Wild Wild West*'de de kullanmıştır.

Bernstein'in film müziklerinde *Ondes Martenot*, Cynthia Miller tarafından çalınmaktadır ve bu son yıllarda kendisi de besteci olarak film müziği piyasasına girmiştir. Tabii bu arada gözde aletini de ihmal etmemektedir. Yine son yılların filmlerinden *Dogma*'da da *Ondes Martenot* sesini duymak mümkündür (Filmin müzikleri Howard Shore'a aittir). *Theremin* ise 50li yılların bilimkurgu filmleriyle birlikte kaybolmuş gözükse de, o dönemleri anlatan filmlerde bu çalgıya daima yer verilmiştir. Özellikle Tim Burton'un *Ed Wood* (müzik: Howard Shore) ve *Mars Attacks* (müzik: Danny Elfman) filmleri buna verilebilecek en iyi örneklerdir. *Trautonim* şu sıralarda yeniden elektronik müzikçilerin gözüne girmeye çalışıyor. Bu aletin dijital modelleri oluşturulmaya çalışılıyor. Kim bilir belki de yakın bir zamanda bir film müziği skorunda yine yer alabilir. Kısacası bu bir avuç elektronik aletin filmlerdeki sesleri boş bir sinema salonunda hoş bir seda olarak kalmamıştır.

Daha pratik elektronik müzik çalgılarının çıkması ve üstelik bunların kullanılmasının kolay olması, zaman içerisinde bu aletlerin piyasadan kaybolmasına sebep olmuştur.

puro lüks'e yeşilçam hollywood'a karşı

sabunlardan filmlere türkiye'nin "amerikanizasyon" döneminden bir kesit

Dilek Kaya

"Türkiye, azami otuz sene sonra, otuz milyonla elli milyon nüfus arasında bir Amerika olacaktır."

Küçük Amerika Olacağız!

Cem Eroğul'a göre, Atatürk dönemi dışında, Türkiye'de Batıcılığın tarihi bir "patron-devlet" değiştirme tarihidir. Bu bağlamda, yirminci yüzyılın ortasından itibaren Türkiye için Batı'daki "patron-devlet" Amerika'dır. Ikinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde SSCB'nin Türkiye'nin "toprak bütünlüğünü tehdit etmesi" ve Amerika'nın gerek coğrafi konum gerekse ekonomik zayıflık dolayısıyla sovyet/komünizm "tehdidi" altında bulunan ülkeleri "kurtarma" misyonunu üstlenişi, Türkiye'nin Amerika'dan yana tercih kullanmasına ve iki ülke arasında hızla gelişen bir ekonomik ve politik ilişkiler zincirine yol açmıştır (1). Amerikancı dış politikanın zirvesine ulaşmasının yanı sıra, 1950-1960 Demokrat Parti (DP) iktidarı sırasında Türkiye, her yönüyle "küçük Amerika" olma hayaliyle tanışmıştır. Dönemin Cumhurbaşkanı ve DP'nin eski genel başkanı Celal Bayar, gerek Amerika'ya yaptığı resmi ziyaretlerde gerekse yurt içinde verdiği söylev ve demeçlerde kendisinin ve Türk milletinin Amerika'ya olan hayranlığını her fırsatta dile getirmiştir (2). Bayar, 23 Nisan 1954'te radyodan yayınlan bir konuşmasında "küçük Amerika" olma hayalini şu sözlerle vurgulamıştır: "Bugünkü iktisadi durumumuz, harici itibarımız, milli tesanüdümüz ve birliğimiz bize bu kanaati vermektedir ki Türkiye, azami otuz sene sonra, belki otuz seneye kalmadan daha evvel, otuz milyonla elli milyon nüfus arasında bir Amerika olacaktır".

***Hafta* Dergisinde Amerika(n) Reklamı**

Dönemin iktidarı Amerika'yı "en büyük dostumuz" ilan ederken, gündelik hayatta magazin basını da Türk toplumunu "Amerikan tarzı yaşam biçimi" ile tanıştırmaktadır. Ellili yıllarda magazin basınını inceleyen Hürriyet Konyar, "Amerikan yaşam tarzının bu dönemin magazin basınının en çok ilgilendiği konu" olduğuna dikkat çekiyor. Dönemin önde gelen magazin dergilerinden *Hafta*'ya bakıp, Amerika ve Amerikan yaşam biçiminin, devlet

liderlerinin hayatından Amerikalıların ne yeyip ne içtiğine kadar mercek altına alındığını görmek müm-kün. Bununla birlikte, gündelik hayatın içine sinmiş Amerikan hayranlığının ve "Amerikanlaşma" tutkusunun en çarpıcı biçimini *Hafta* dergisinde yer alan reklamlarda gözlemliyoruz.

Reklam, bir ürünü, kendisiyle aynı kategoride bulunan ve hemen hemen aynı işlevi gören diğer ürünlerden ayırdetmek için o ürüne bir "imaj" atfeder (Williamson, sf. 24). Böylelikle reklam, tüketiciyi, basitçe ürünü tüketmeye değil, ürünle özdeşleşmiş, hatta ürünün önüne geçmiş olan "imaj"a sahip olmaya davet eder (Goldman 19). Bir başka deyişle, reklam, tüketiciye, ürünü satın alarak sahip olabileceği yeni bir kimlik sunar. *Hafta* dergisinde, özellikle 1950-1956 arasında yayımlanan, çoğu kozmetik ürünlere ait reklamların büyük kısmında, Türk toplumuna sunulan kimliklerin, Amerikan tarzı bir yaşam biçimini öngördüğünü; hatta ne olduğu açıkça ortaya konmamış bir "Amerikalı" ortak kimliğine işaret ettiğini söylemek mümkün. Bir ürünün reklamını yaparken o ürünün tüm meziyetlerinin yanı sıra, hatta bazen yalnızca, Amerikan malı olduğuna, Amerika'dan geldiğine veya Amerikalılar tarafından kullanıldığına vurgu yapmak, yani "Amerikanlık" ve "Amerikalılık"imajını öne çıkarmak, bu reklamlarda en başta gelen promosyon stratejisi olarak belirmektedir.

Sabunların Savaşı

Amerikan malı ve Amerikalıların tercihi olarak reklamı yapılan onca ürün arasında, *Puro* sabunları, kullandığı farklı bir stratejiyle göze çarpmakta. *Puro* sabunları, "en pahalı" ve "en mükemmel" Amerikan sabunlarından "daha üstün", "daha bol köpüklü" ve "daha ucuz", "Türkiye'nin 1 numaralı tuvalet sabunu" olarak sunuluyor. *Puro* reklamları, her ne kadar, Amerikan olduğu öne sürülen ürünlerin ününe ve tercih edilirliğine aslında pek gölge düşürmüyor ve kalite/değer konusunda Amerikanlığı hala tek standard olarak kendi içinde barındırıyorsa da, *Puro* sabunlarının, Amerikan ürünlerinden de üstün olma fikriyle yola çıkıp, kendisine tek rakip gördüğü Amerikan sabunlarına karşı savaş açarak kendi alanında bir ilke imza attığını söylemek mümkün. *Puro*, 1950'de başlattığı bu savaşa 1953'de bir müttefik de bulmuş gibi görünüyor. Zira, *Cocktail ve Butterfly* çorapları "en lüks Amerikan çoraplarına bedel" olduğunu iddia etmekle kalmayıp, bir adet *Cocktail ve Butterfly* çorabı alana bir de *Puro* sabunu hediye ediyor.

Reklam, tüketiciye, ürünü satın alarak sahip olabileceği yeni bir kimlik sunar.

Filmlerin Savaşı

Avrupa film endüstrilerinin savaş koşullarıyla yıpranması ve Türk Sansür Kurulu'nun Rusya ve Doğu Avrupa kökenli filmlerin Türkiye'de gösterimine koyduğu yasak, soğuk savaş yıllarında, Türkiye'deki sinema salonlarını Amerikan filmlerinin hakimiyetine açmıştı (Gevgilili, sf. 27). Ellilerde, Türkiye'deki sinema salonlarını

işgal ederek yerli film endüstrisinin karşısındaki en büyük tehlikelerden biri haline gelen Amerikan filmleri, filmleri salon bulamayan Türk film yapımcılarının hedefi haline gelmiş ve 1955'te Türk Film Dostları Derneği'ni, bir rapor hazırlayarak, yerli film endüstrisinin gelişebilmesi için yabancı film ithalatının kısıtlanması önerisinde bulunmaya kadar götürmüştü (3). Türkiye'de sinema alanında Hollywood'la Yeşilçam arasında yaşanan bu gerilim, aynı günlerde farklı bir alanda, Amerikan ve Türk sabunları arasında yaşanan savaşa da yansımıştı.

Hollywood artistlerine referans veren reklamların başında, 1953 tarihli *Havilland* krem ve 1954, 1956 tarihli *Lüks* sabun reklamları geliyor.

Sabunların Savaşında İkinci Perde

Yukarda kısaca belirtilen duruma bağlı olarak, ellilerde Türkiye'de gösterilen Hollywood filmleri, Türk toplumunun Amerikan yaşam tarzıyla tanışmasında rol oynayan en önemli kanallardan biri olarak görülüyor. *Hafta* dergisinde 1952'de yayımlanan, "Sanki Hollywood'dasınız:" sloganıyla yola çıkan ve müşterilerine "Amerikan tekniği" ve "Hollywood modası" ile özellikle "göğüs güzelliği" vaad eden, "Istanbul'un yegane teknik sütyen müessesesi", "Hollywood Enstitü" reklamı, daha ellilerin başında Hollywood'un Türkiye'deki popüler imajını gözler önüne seriyor. Böyle bir ortamda, Hollywood'a -Hollywood Amerikası'na- referans vermenin , *Hafta* dergisinde yer alan ve ürünün Amerikalılar tarafından tercih edildiğine vurgu yapan reklamlarda kullanılan stratejilerden birisi olması şaşırtıcı olmasa gerek. Hollywood artistlerine referans veren reklamların başında, 1953 tarihli *Havilland* krem ve 1954, 1956 tarihli *Lüks* sabun reklamları geliyor. *Havilland* reklamları, Hollywood'da artistlerin bu kremi tercih ettiğini, bu kremle güzelliklerini muhafaza ettiklerini belirtmekle yetinirken, *Lüks* reklamları, meşhur Hollywood kadın yıldızlarının fotoğraflarına yer vererek, *Lüks*'ü tercihlerini, kendi ağızlarından dile getiriyor (4). *Lüks*'ün 1954'te başlattığı bu stratejinin karşısına *Puro*, aynı yıl, Yeşilçam artistleriyle çıkıyor.(5) Bu bağlamda, *Puro*'nun, 1950'de Amerikan sabunlarına karşı başlattığı savaşı, bu kez, Yeşilçam yoluyla Türkiye'de Amerika'nın en büyük temsilcisi haline gelen Hollywood'a karşı sürdürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu yazıda sergilendiği üzere, ellilerde magazin reklamlarında *Puro* ve Amerikan sabunları arasında ortaya

çıkan gerilimin, küçük bir ürün-ler arası rekabet savaşı gibi gözükse de, farklı toplumsal alanlarda olup bitenlerle birlikte ele alındığında, Tür-kiye'de, politikadan gündelik hayata her alanda hızlı değişimlerin yaşandığı bir dönemin ve Türk sinema tarihinde her zaman gündemde kalmış olan Yeşilçam/Hollywood çekişmesinin bir alegorisi olarak da okunabileceği kanısındayım.

NOTLAR:

(1) Türkiye'nin, Truman Doktrini kapsamına alınması (1947); Marshall Planı'na dahil edilmesi (1948); "kızıllar"a karşı Amerika'ya destek olmak amacıyla Kore'ye asker yollaması (1950); Nato'ya kabulü (1952).

(2) Bu konuda bkz. *Celal Bayar'ın Seçim Kampanyalarındaki Söylev ve Demeçleri 1946-1950-1954* ve *Celal Bayar'ın Söylev ve Demeçleri: Dış Politika*. Istanbul: Iş Bankası, 1999.

(3) *Akis* 233 (28 Ekim 1958): 31. Bu öneri hiç bir zaman uygulamaya konamasa da, Türk Lirası'nın sürekli değer kaybetmesi sebebiyle, ithal edilen Amerikan filmlerinin sayısının ellilerin ortalarından itibaren düşmeye başlaması Türk film yapımcılarını ümitlendirmişti. Bu konuda *Kim* dergisinin 1958 tarihli 21, 23 ve 29. sayılarına bakınız.

(4) *Lüks*, ağırlıklı olarak Hollywood'daki Amerikalı kadın yıldızlara yer verse de, Türkiye'nin Hollywood sayesinde tanıdığı Avrupalı kadın yıldızları da malzeme olarak kullanmıştır. Cyd Charisse, Susan Hayward, Brigitte Bardot, Sophia Loren, Ava Gardner, Esther Williams, Elizabeth Taylor bunlardan bazılarıdır.

(5) Bu artistler şunlardır: Ayfer Feray, Ayten Çankaya, Gönül Yazar, Neriman Köksal, Erika Remberg.

Lüks'ün 1954'te başlattığı bu stratejinin karşısına *Puro*, aynı yıl, Yeşilçam artistleriyle çıkıyor.

KAYNAKÇA:

Armaoğlu, Fahir. *Belgelerle Türk-Amerikan Münasebetleri* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1991.

Bayar, Celal. *Celal Bayar'ın Seçim Kampanyalarındaki Söylev ve Demeçleri 1946-1950-1954*. Istanbul: Iş Bankası, 1999.

Eroğul, Cem. *Demokrat Parti*. Ankara: Ankara Üniversitesi, 1970.

Gevgilili, Ali. "Hollywood'un Dünya Egemenliği ve Getirdiği Sonuçlar." *25. Kare* 10 (1995): 27-28.

Goldman, Robert. *Reading Ads Socially*. London: Routledge, 1992.

Konyar, Hürriyet. "Ellili yıllarda magazin basını," *Cumhuriyet Dergi* 477 (14 Mayıs 1995): 6-7.

Williamson, Judith. *Decoding Advertising*. London: Marion Boyers, 1978.

* Türkiye'de yaşanan "Amerikanizasyon" dönemine ilk dikkatimi çeken ve beni bu yazıyı yazmaya teşvik eden hocam, Dr. Nezih Erdoğan'a teşekkür ederim.